BIBLIOTECA RARA

XLI-XLVI

BIBLIOTECA RARA

Volumi pubblicati:

SERIE PRIMA

I. — *Di Braccio Bracci e degli altri poeti nostri odiernissimi. Diceria* di G. T. GARGANI, ristampata per cura di CARLO PELLEGRINI . . . . . . L. 3,00

II-III. — La « *Giunta alla Derrata* » degli « AMICI PEDANTI », e la *Risposta ai giornalisti fiorentini*, di G. T. GARGANI, ristampate per cura di CARLO PELLEGRINI . . . . . . L. 5,00

IV-V. — *I Poemetti cristiani* di GIOVANNI PASCOLI, tradotti da RAFFAELE DE LORENZIS. *Seconda edizione, accresciuta di due nuovi Poemetti* . . . . . L. 7,00

VI-VII. — *Scritti inediti o rari* di VITTORIO ALFIERI, trascritti di sui manoscritti laurenziani e pubblicati da ACHILLE PELLIZZARI . . . . L. 4,00

VIII-IX. — *Discussioni manzoniane di vari autori* (G. A. BORGESE, GIOACHINO BROGNOLIGO, G. A. CESAREO, FILIPPO CRISPOLTI, BENEDETTO CROCE, CARLO DÉJOB, GUIDO FERRANDO, ANDREA GUSTARELLI, ENRICO HAUVETTE, RODOLFO RENIER, G. M. ZAMPINI), con *Epilogo semiserio* di ACHILLE PELLIZZARI . . . . L. 4,00

X-XI. — G. CHIARINI, LUIGI LODI, E. NENCIONI, E. PANZACCHI, *Alla ricerca della verecondia*. Con *Prefazione* di EMILIO BODRERO . . . . . . L. 4,00

XII-XIII. — *Il primo Mefistofele* di ARRIGO BOITO (1868), ristampato per cura di MICHELE RISOLO . . . . L. 4,00

XIV-XV. — *Sermoni, odi ed epodi di Orazio.* Versioni inedite o rare di GIUSEPPE CHIARINI, a cura di CLEMENTE VALACCA . L. 4,00

XVI-XVII. — GUIDO MAZZONI, *Poeti giovani (Marradi, Fleres, Pascarella, Picciola, Cesareo, Salvadori, Ferrari, Pascoli, D'Annunzio). Testimonianze d'un amico.* Con nove ritratti. . L. 4,00

XVIII-XIX. — *Lettere di « Cecco frate » (Francesco Donati)*, a cura di ACHILLE PELLIZZARI. . . . . L. 4,00

XX. — *Indici della prima serie,* a cura di MICHELE RISOLO . . . . L. 3,00

SERIE SECONDA

XXI-XXII. — FRANCESCO CRISPI, *Poesie e prose letterarie*, a cura di GUIDO BUSTICO L. 4,00

XXIII-XXV. — FILIPPO CRISPOLTI, *Minuzie manzoniane* . . . . L. 6,00

XXVI-XXVII. — ACHILLE PELLIZZARI, *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana*. . . L. 4,00

XXVIII-XXXII. — ANTONIO ALIOTTA, *L'«Estetica» del Croce e la crisi dell'idealismo moderno* . . . . L. 6,00

XXXIII-XXXV. — FRANCESCO FLAMINI, *Poeti e critici della nuova Italia* . . . . L. 4,00

XXXVI-XXXVIII. — GIOVANNI RABIZZANI, *Ritratti letterari*, a cura di A. PELLIZZARI L. 5,00

XXXIX-XL. — *Indici della seconda serie*, a cura di VINCENZO MAGANUCO . . . . L. 4,00

SERIE TERZA

XLI-XLVI. — G. A. BORGESE, *Risurrezioni*. . . . L. 8.00

XLVII-XLVIII. — ATTILIO MOMIGLIANO, *Dagli « Sposi promessi » ai « Promessi sposi »* . L. 4.00

BIBLIOTECA RARA
Testi e documenti di Letteratura, d'Arte e di Storia
raccolti da ACHILLE PELLIZZARI

TERZA SERIE

XLI-XLVI

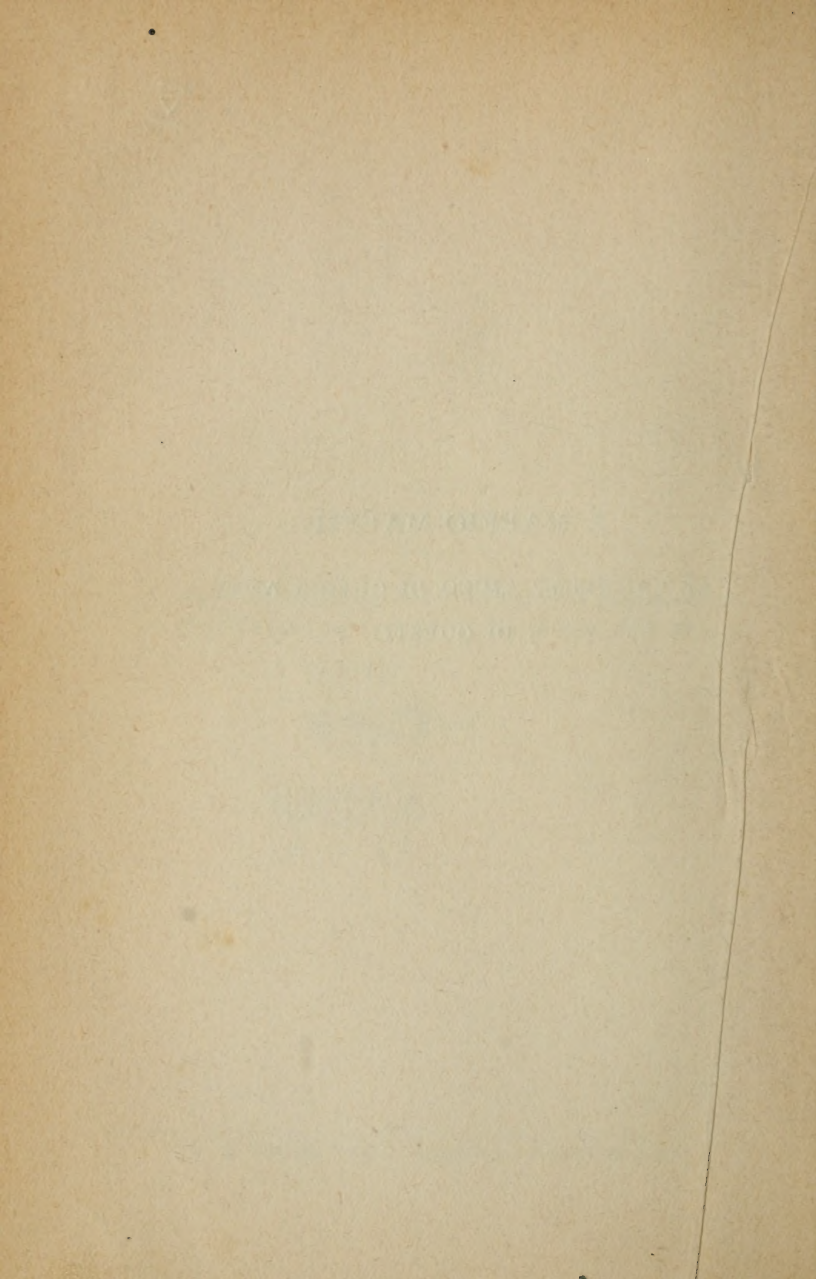
G. A. BORGESE

RISURREZIONI

FIRENZE
SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE FRANCESCO PERRELLA
(Filiale in Napoli)
1922

A MAFFIO MAFFII

AL CARISSIMO AMICO DI QUEGLI ANNI

E DI QUESTI

AVVERTENZA

Achille Pellizzari m' invitò cinque anni fa a raccogliere questi scritti per la « Biblioteca rara ». È colpa mia se vengon fuori cosí tardi.

Ma allora avrei dovuto diffondermi in lunghe spiegazioni per dire come e perché mi fossi deciso a queste risurrezioni o riesumazioni. Ora invece posso procedere piú spedito, perché è apparso il mio « Rubè », giá da qualche mese, e dentro l'anno pubblicherò le liriche che ho scritte fra il '15 e il '19. Coloro che alla mia prosa narrativa e alla mia poesia non rimarranno indifferenti potranno aver curiositá di conoscere in qualche modo le origini del mio temperamento; e a questi (oltre che agli studiosi di critica e di storia della critica) si raccomanda il presente volumetto. Quegli altri poi che respingono le mie opere d'oggi non sarò cosí incongruo da volerli costringere, con ampie apologie, a benevolenza verso i miei scritti di prima gioventú.

Tutto ciò che è qui ripubblicato fu scritto e pubblicato durante gli ultimi miei anni di vita fiorentina, fra il 1903 e il 1905, poco prima della laurea o poco dopo. Avevo appena passato i vent'anni quando scrivevo il « Pascoli minore »; toccavo i ventitrè quando scrivevo « L'ozio nella vita moder-

na ». Questi scritti si trovano qui ordinati in serie cronologica. Il primo apparve nel « Leonardo »; il saggio sull'opera poetica di D'Annunzio nella « Nuova Antologia »: quello sulle « Nuove Laudi » nell'« Illustrazione Italiana »; « Il Vascello Fantasma », « Resurrezioni », « Giove e Prometeo » nell'« Hermes »; « La trilogia di Prometeo » nella « Critica »; gli articoli sulla « Fiaccola sotto il moggio » nel « Campo »; la conferenza sull'« Ozio nella vita moderna » nella « Rassegna Nazionale ». Per certe considerazioni generali su quegli anni di lavoro rimando, senza starmi a ripetere, alla nuova prefazione per la « Storia della Critica Romantica ». Dirò solo che i miei primi saggi su Pascoli e D'Annunzio, anteriori a quelli del Croce, possono giovare a chi voglia intendere come si siano formati grado a grado i giudizi della nuova generazione intorno a questi poeti.

L'ordine cronologico non contrasta questa volta all'ordine psicologico. Il giovane « scopre » che Pascoli è spesso un frammentista e D'Annunzio è sempre un lirico naturalista; pretende da quello un capolavoro organico e si lusinga di attribuire a questo una specie di « Divina Commedia » panteista. Poi si ripiega su sé stesso, e s'accorge sempre piú chiaramente che il suo mondo interiore è molto diverso e che non spetta ai maestri di esprimerlo. Questi hanno fatto e fanno i loro poemi, e dicono quello che hanno in cuore. Faccia lui i suoi, se è da tanto!

In quegli anni, oltre molti scritti sparsi di cui questo volume contiene una scelta, ed oltre la « Storia della Critica Romantica », scrissi la massima parte delle liriche che stampai nel 1910 presso l'editore Ricciardi, col titolo « La Canzone Paziente », ma poi non permisi che fossero messe in commer-

cio. Tra la spiga dell'arte, come io la vedevo, e la mano che avrebbe voluto coglierla c'era un muro troppo alto. Questa consapevolezza mi vietava di dire le cose per me piú essenziali; e poi per molti anni mi ridusse a una specie di sterilitá. Ora il muro è caduto: il che non vuol dire che la spiga sia proprio quella.

Comunque, m'è piaciuto di vedere, correggendo le bozze, che alle tendenze mie di quegli anni sono rimasto fedele. Anche allora non mi andava a garbo quel tono radicalmente negatore verso D'Annunzio che era ed è proprio dei dannunziani incorreggibili, i quali, pieni zeppi del suo spirito, credono di diventar liberi mostrandosi ingrati. Il problema dei rapporti di noi giovani verso quest'uomo e poeta straordinario mi parve sempre molto piú complicato, e gli dedicai molta parte della mia gioventú. Un po' italiano del rinascimento e un po' tedesco di cultura e di religione, D'Annunzio andava esprimendo con una energia incomparabile questa sua visione della vita. O noi eravamo della stessa sua indole, e allora avevamo il dovere di riconoscere che i dilettantismi, i futurismi e i sensualismi d'ogni genere e specie non erano che briciole di quella ricca tavola. O eravamo d'altra razza, e in questo caso dovevamo pazientemente esplorare il nostro petto e cercare la nostra propria poesia attraverso il nostro proprio dolore, ma non credere che ci vietasse d'essere poeti la prepotenza di quel despota.

Col problema di D'Annunzio e del patente o larvato dannunzianesimo sono connessi piú o meno tutti gli altri problemi trattati in queste pagine. Se in arte cercavo interioritá e organicitá architettonica e ossequio alla tradizione, in etica mostravo di preferire la parola del Cristo all'illusione del superuomo. Si vedano, chi ne abbia voglia,

soprattutto le pagine intorno ai miti di Ulisse e di Prometeo. Anche queste tendenze, cinque anni fa, avrebbero reso indispensabile un lungo discorso di giustificazione. Oggi sono molto divulgate, anzi corrono il rischio di diventare di moda.

Qualche lettore vorrebbe forse sapere come io giudichi questi miei scritti di quindici e piú anni fa. È presto detto. Sui saggi, propriamente critici, intorno a Giove e Prometeo, alla trilogia di Prometeo, alla « Fiaccola sotto il moggio », avrei poco o nulla da ridire. Dalle prose d'arte tralucevano sentimenti e concetti che mi erano allora carissimi e mi sono oggi cari come allora. Ma non avevo otri mie pel mio vino, e il dissidio fra lo stile e il contenuto di queste pagine mi è stato molto spesso penoso, alla rilettura. Anche a quei tempi, del resto, sentivo l'errore, e non sapevo correggerlo. Di queste prose quella che nella forma piú mi spiace è l'ultima.

Tuttavia mi pare che il meglio di me si trovi in germe nelle pagine di questo libretto; e le affido alla bontá di quelli che credono in questo meglio.

Milano, giugno 1921.

G. A. BORGESE.

IL PASCOLI MINORE

Ma vieni, ma sali!
Ma lancia nel sole il tuo grido.

I [1].

L'ultima foglia che cade, un battito d'ala, un trillo, una lacrima, un rintocco sono le Muse familiari di questo poeta; la sua fronte è curva, come quella delle persone dolorose; i suoi occhi sono forse cosí gravi di pianto che male sosterrebbero la grande luce del cielo, sí ch'egli guarda piú volentieri le stipe che gli alti frassini e meglio si compiace dei forasiepe che degli aironi. Ascolta i rivoli ed i fringuelli, ama le paranzelle e le granate con curiositá amorosa; ma non s'appaga della visione che non sia sentimento, e, se né fa compagne dei suoi grandi dolori e delle sue piccole contentezze le piante e gli animali né si lamenta della loro indifferenza, pur le fa vivere d'una vita simile alla sua. Non è il poeta, come giá il Petrarca ed il Leopardi, che fa di sé il pernio dell'Universo, che lo sa o lo vorrebbe partecipe delle sue lacrime e dei suoi sorrisi: il Pascoli non fa vivere la natura della sua vita, ma pur sempre dei suoi sentimenti. Le campane, gli arbusti, le cinciarelle e i rondinini non soffrono delle sventure domestiche del poeta, ma come lui sono umili, dolci e compassionevoli soprattutto.

Sentimenti miti ed umani, visioni brevi di una natura

[1] GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, Bologna, Zanichelli 1903 (con copertina e fregi di A. De Karolis).

non truce e non sublime, ma vicina per la dolcezza elegiaca ai suoni di campani e alle tenerezze tristi care all'anima del poeta, dominano il primo e il piú recente volume di Giovanni Pascoli, le *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*. E tutti sanno, perché il poeta stesso l'ha detto, quali casi della sua vita non avventurosa gli facciano guardare con occhio cosí tristo ed amorevole tutte le creature e gli suggeriscano moti d'anima che tutti si dicono con la parola pietá. Altri forse, colpito dalle medesime sventure, sarebbe impazzato per disperazione, altri avrebbe perseguitato gli uomini con l'ira e con l'ironia; ma è vano chiederci, come molti critici farebbero, perché mai nel Pascoli le miserie e le tristezze infantili abbiano generato sentimenti dolci e passivi. Le analisi piú perfette delle cause nella storia e delle anime nell'arte conducono tutte a un medesimo risultato, non troppo prezioso in veritá: che cosí fu perché cosí doveva essere.

Le origini della sua poesia nei casi della sua vita ha cercate e ha dette il Pascoli; ma non tutte le origini delle cose nostre sono in noi. Il Pascoli è un poeta originale: questo dicono tutti, e dicono bene, perché altrimenti non sarebbe un poeta; ma non v'è artista che, scientemente o no, non abbia tratto alcuna parte dei suoi tesori da quelli che lo precorsero. E, se da tanti e tanti anni non si proclamasse che il romanticismo è chiuso da un pezzo nella sua tomba illacrimata e se per cento volte non avessero i giornali e le riviste commemorato il tale o il tal altro come l'ultimo dei romantici, io direi che nel Pascoli vediamo la piú recente e una delle piú complete e genuine apparizioni del romanticismo italiano.

Dicano pure quei faciloni, i quali con un benigno sorriso manzoniano risolvono tutte le controversie negandole, dicano che non esistono né romantici né classici e che i romantici non proclamarono alcun principio che i grandi poeti d'ogni tempo non avessero — pur senza coscienza — seguíto, e i classici non difesero nulla, che i grandi poeti romantici nella loro arte disconoscessero. Ché io per romanticismo non intendo le norme e le idee proclamate da quei filosofi e da quei poeti che inventarono la parola, ma quella particolar maniera di considerare l'uomo e la

natura e quel tono di sentimento che fa tutti, o quasi, fratelli i poeti fioriti in quell'etá.

— Uomini — parevano essi dire, e tutti similmente, — voi sognaste la signoria della ragione e aveste l'ardire di credervi padroni del destino. Or ecco che voi creaste la libertá e l'eguaglianza, e dalla libertá e dall'eguaglianza sorse il conquistatore. E il conquistatore cadde, ma non per mano vostra, o uomini liberi ed eguali: i vostri vecchi tiranni l'hanno abbattuto. Come presumeste tanto dalle vostre piccole forze? Pure i vostri, i nostri sogni erano grandi. — Questo parvero dir tutti e similmente; ma non tutti conclusero al modo stesso. Ché mentre pochi ebbero forza di ridere — e fu riso amaro, e, nel ridere, spesso parvero digrignare i denti, — degli altri chi disperò, chi disse che non i sogni erano assurdi, ma i mezzi e che il secolo decimottavo, assalendo il Cristianesimo, non si accorse di sconoscere quella fede che da diciotto secoli proclamava la libertá e l'eguaglianza degli uomini. Taluni poeti furono cosí vasti che a volta a volta passarono dall'uno all'altro sentimento. Ma l'Italia non ebbe voci cosí ampie; ebbe, sí, nella disperazione e nella rassegnazione, le voci piú profonde e piú pure, quelle che in un'opera breve e precisa fissarono la negazione e l'affermazione del romanticismo meglio che turbinosi ed incomposti poeti stranieri: l'Italia ebbe il Leopardi e il Manzoni.

Questi, sebbene cosí diversi per profonditá d'animo e sebbene reputati vessilliferi di due scuole nemiche, si spiegano l'un con l'altro, come nel grande flusso di pensieri che agitò quell'epoca lo sconforto e la negazione ci fa intendere il misticismo e la fede. Del Foscolo non parlo, ché egli, pur non immune dalle tendenze della sua generazione, fu piú vasto (non dico se piú grande e piú profondo) e dell'uno e dell'altro e creò una poesia che ha in sé la sua negazione e la sua affermazione: questo Ione d'Italia custodí, quasi solo, la nostra piú alta tradizione, e, come parve il piú legittimo erede di Dante, a me par colui che ha annunciato il Carducci ed aperto la strada alla nostra grande poesia nuova.

Il Pascoli deriva dal Manzoni. Giá, nel poeta degli *Inni*, altri notò che il Cristianesimo, in quanto è sopran-

naturale, quasi non esiste. Non vi è il miracolo, ma solo il sentimento; non v'è tanto Iddio quanto il fedele. Non troviamo nel Manzoni il Dio presente e possente dell'antico testamento; la divinitá è solamente ammessa, presupposta, come negli Evangeli. La pia femminetta, i casti vecchi, le spose e i fanciulli occupano quasi interamente la fantasia del poeta, ma pur sempre è il sentimento religioso, è l'occulta presenza della divinitá — se cosí potessi dire — che li unisce esteticamente. Il Manzoni canta gli uomini fratelli, ma fratelli *in Dio*. Orbene, a queste femminette e a questi fanciullini, a queste umili cose e a questi tenui sentimenti togliete Iddio, togliete la loro unitá ideale; noi avremo il Pascoli.

Togliere Iddio? Non è solamente questo; poiché, sparito Iddio, sparisce anche la rassegnazione, la tranquillitá, la tenue gioia che la fede nel Signore, e, piú che nel Signore in Maria, dá spesso alle mamme ed ai bimbi del Manzoni. Senza Iddio, che cosa è in quelle umili creature se non miseria e lacrime e affanni? Il dolore ha il mondo nel suo atroce pugno. Ed ecco l'altro romanticismo, la negazione dolorosa, il Leopardi. Ma il Leopardi fu il grande classico del romanticismo; egli non si duole e non geme come le umili creature, ma come il titano portatore di fuoco. Il suo Zeus è impersonale, è la Natura, ciò che rende la lotta piú atroce e piú fatale la disfatta. Piú frequente è l'imprecazione che la lacrima; non il pianto domina, ma la disperazione.

Ma nella fantasia del Pascoli non è il titano, non è né la Grecia né Roma, né Saffo né Simonide né i vincitori dei giochi ginnici. Per lui il tuono, grave carro di Giove, è un bubbolio lontano; la montagna non è lo sterminator Vesevo, ma la buona Pania nutrice di api. Egli ama il villaggio, col piovano, colle contadinelle, coi bimbi scalzi e coi pazienti mendichi. Perciò amerá soprattutto nel Leopardi quella poesia, che, insieme alla *Quiete dopo la tempesta*, canta piccole creature, esili sentimenti e brevi visioni naturali vicine alla tenue fantasia del Manzoni, *il Sabato del villaggio*, ed amerá quella poesia nella quale l'infelicitá comune persuade al poeta non piú una disperazione assoluta, ma un sentimento vicino

al cristianesimo romantico: *la Ginestra*, che, infatti, per la sua significazione morale, piacque a molti piú d'ogni altra creazione del grande.

La negazione assoluta e la disperazione bestemmiatrice lascia il Pascoli al Leopardi. Grandi petti eroici possono combattere da pari a pari con la natura e col destino, non le dolci sorelle e i bimbi simili agli uccellini. Umile è la natura cantata dal Pascoli, deboli sono le sue creature, e non possono né vincere né negare: « la vita . . . è bella, tutta bella » — dice il poeta, — « cioè sarebbe, se noi non la guastassimo a noi e agli altri ». Questo non avrebbe detto il Leopardi, l'avrebbe detto il Manzoni, solo che alla bellezza della vita avrebbe sostituito la bontá di Dio.

Ma il Pascoli non nomina Dio. Egli ha tolto Dio al Manzoni, e la disperazione, il brutto potere, al Leopardi. La sua ispirazione è tutta in questi due, ma egli — mi perdoni il mite poeta l'immagine che lo calunnia — li ha tutti e due decapitati.

Dalle due fantasie cosí monche è sorta la rappresentazione del mondo che ha fatto del Pascoli un poeta.

II.

Quelle brevi ispirazioni, ora idilliche ora elegiache, che mossero gli esili ingegni di taluni verseggiatori romantici italiani, dal Grossi al Parzanese, fanno poeta, e di ben altra tempra, l'autore dei *Canti di Castelvecchio*. Fu notato che le creature di quegli umili lirici, derivate tutte qual piú qual meno dall'Ermengarda manzoniana, vivono per morire, anzi non vivono che in quell'istante in cui passano dalla valle di lacrime al paradiso dei giusti. Perciò quella *luce celestiale*, quelle *puritá angeliche*, quel vedere negli occhi e nel sorriso delle vergini e dei bambini una predestinazione alla gioia *superna*, come dicevano, un raggio del *candore etereo*. Il paradiso delle anime semplici era l'unitá di quelle visioni labili e frammentarie; era il *quid maius*, che dava, o voleva dare una significazione alle cose piú tenui.

Anche le creature del Pascoli non vivono che nella morte: ricordate i due cugini, la goccia piú limpida delle

Myricae, i due bimbi che s'amavano, «poi l'uno appassí, come rosa che in boccio appassisce nell'orto», eppure dalla piccola tomba l'ama ancora la sua piccola sposa, e tentenna il suo capo di bimbo. Ma, senza Iddio, al paradiso succede il cimitero e agli angioletti gli uccellini. L'unitá superiore è negata a questi fruscii d'ali e di foglie, a questa lacrima di deboli cuori; manca ai rondinini, per esprimermi con un'immagine cara al Pascoli, il nido che li raccolga; manca a queste gocce tremolanti un mare che le unisca. Ogni frammento è torbido di una confusa aspirazione verso la sua unitá ideale, e perciò non sono cantati solamente i cimiteri, ma anche le campane, né solo le campane ma la chiesa e qualche volta la messa, che invita cosí dolcemente il poeta, e v'è qualche eremita e v'è qualche prete paziente che benedice. Chi ha letto l'*Avvento* e le altre prose del Pascoli, sa com'egli pencoli confusamente tra l'una e l'altra fede nelle opinioni civili e nelle religiose e com'egli si studi di affratellare nella dolcezza del suo sentimento le piú contrarie dottrine e com'egli sappia oscuramente che manca alle sue opinioni una legge ed alle sue ispirazioni una sommitá, una cupola, vorrei dire, poiché la cupola è quella che raccoglie in sé le linee dell'edificio e le dirige nell'alto.

Quasi tutte le sue concezioni sorgono monche. La dolcezza e la semplicitá del suo cuore lo farebbero il poeta della famiglia; pure manca la famiglia nella sua poesia. V'è qualche sorella, vi sono molti bimbi e qualche dondolio di culla; ma una piena espressione, com'è in aspirazione continua negl' inni manzoniani, com'è raggiunta nei *Promessi sposi*, una visione pienamente efficace della primavera e dell'autunno familiare, delle spose e dei vecchi, dell'arancio e dell'edera, manca nelle *Myricae* e nei *Canti*; e, se qualcosa di simile è nel primo canto del *Ciocco*, è omerico, non pascoliano. Bare sono nella sua poesia, e bare di bambini e di vergini, rose appassite in boccio. I vecchi sono, assai spesso, ciechi e mendichi. E come queste creature non vivono che per morire, cosí la maternitá e il puro amor coniugale di Catullo apparisce in ombra, fugacemente, e talvolta non è che un sogno di vergine che non amerá. La maternitá, quello dei senti-

menti domestici per cui la famiglia guarda fuori di sé, per cui afferma, e non si difende soltanto, per cui gode e spera, e non indugia troppo a lagrimare, quel sentimento grande ed imperioso pur nella sua mitezza che fu la musa dei nostri grandi pittori, non è essenziale alla famiglia del Pascoli, ove i morti vivono piú dei vivi, ove i bimbi sono quelli che non cresceranno e le vergini quelle che non ameranno.

La tenerezza della famiglia espressa nella sua unitá ideale, che è la madre, fu dal Manzoni poeta del Natale e dai suoi belanti imitatori adagiata in una strofe di brevi versi fiorita d'una tranquilla successione di rime e conchiusa da una soffice rima tronca. L'endecasillabo, il verso eroico, non è l'espressione ritmica delle brevi visioni e degli affetti tenui. Ed il Pascoli delle prime e seconde *Myricae*, che vede Sirio come un lumicino, e chiama le nubi due bianche spennellate in tutto il ciel turchino, e ode un *canticchiar di stelle,* canta anch'egli nei piccoli versi, che, suscettibili di poche variazioni, hanno nella loro medesima struttura il suono e l'aspetto, né richiedono per vivere il soffio d'un petto eroico, come il verso dei *Sepolcri*. Ma, al contrario del Manzoni e dei manzoniani, il Pascoli non s'adagia soddisfatto in nessuno di questi versi, né dá mai loro una forma strofica definitiva. Ad ispirazioni frammentarie, non coordinate ad una visione complessiva dell'uomo e del destino, prive d'unitá interna ed esterna, non solo non si conviene l'endecasillabo e interamente contrasta il sonetto — cosí preciso e architettonico che facilmente diviene concettoso — né la scultoria quartina che il Pascoli tenta e lascia di buon'ora; ma anche la strofetta rimbalzante, echeggiante, chiusa in sé come un'aria cantabile, disdice. Tali forme precise sono tentate con maggior frequenza nei *Canti* che nelle *Myricae* e non sempre felicemente:

E chiudo i vetri. Il freddo mi percuote,
l'acqua mi sferza, mi respinge il vento.
Non piú gli scoppiettii, ma le remote
voci dei fiumi, ma sgrondare io sento
sempre piú l'acqua, rotolare il tuono,
il vento alzare ogni minuto piú.

E simile a questa sono altre molte, nelle quali il ritmo sembra del tutto estraneo alla mestizia ed alla soavitá del sentimento e la chiusa suona come le ultime battute di un minuetto tutto inchini e civetterie. Sicché, quando il poeta è signore della sua forma, tratto dall'intuito che non falla a cercar l'espressione sorella della sua ispirazione, tal che le somigli pur nel difetto dell'unitá, si studia d'interrompere, di storcere, di frantumare il periodo, e lo aggroviglia d'incisi, di parentesi, di oscure interrogazioni, di puntini che sottintendono ciò che appunto è sottinteso nella concezione, e procede paratatticamente, per reticenze, con incertezze e con riprese. Cosí nella forma metrica si compiace necessariamente nell'accoppiare versi di varia misura, nel rompere il periodo ritmico, isolando in principio od in fine un verso o un breve gruppo di versi, nel togliere la precisione alla strofa conchiudendola o spezzandola con un monosillabo o con una parola breve che cada lieve come una foglia morta. Una forma precisa di ritmo e di stile, che sia arte e non artificio, non è possibile, se la visione dell'uomo e della natura non si presenta una e simultanea alla fantasia, cosí che ogni particolare non viva che come accidentale manifestazione d'un'anima indivisibile. Ora il Pascoli vede troppo spesso successivamente, e i suoi quadri, non dominati dall'ombra, sembrano privi di prospettiva:

> Un bubbolio lontano.
> Rosseggia l'orizzonte,
> come affocato, a mare:
> nero di pece a monte,
> stracci di nube chiare:
> tra il nero un casolare,
> un'ala di gabbiano.

Pare che ogni linea abbia lo stesso valore, e che la successione dei vari elementi del paese sia puramente casuale in questa esposizione analitica, dove non si mostra il piú lieve tentativo di formazione, sia nel concetto che nell'ordine metrico e grammaticale. Altre volte invece l'unitá dell'espressione è cercata, ed assai spesso è raggiunta col ritornello, un'unitá esteriore molto comune nei

canti del popolo e dei fanciulli, che procedono appunto per enumerazione e per successione, e, difettose di sintesi nell'intima qualitá della loro forma, la conseguono con un mezzo esteriore e sensibile, che è l'unico suggello che a ciascheduna assicuri un'esistenza personale. Il Pascoli ama il ritornello, ed ha cantato, come simboli della famiglia, la granata e il girarrosto. I due fatti sono molto vicini, poiché nei due canti della granata e del girarrosto il poeta, cui sfugge l'interiore ed essenziale unitá della sua concezione, la cerca in un oggetto materiale ed esterno; pone la sintesi dei sentimenti in uno strumento, pone l'unitá della forma in una sillaba oziosa.

Ma chi legge le prime *Myricae* è sorpreso da una continua aspirazione verso la terzina. Il sonetto non lo soddisfa, e crea una forma metrica — di due terzine ed una quartina — in cui le terzine non siano oppresse e rese sorde; maneggia volentieri la saffica, un ritmo medio tra l'una e l'altra; nel *Bacio del Morto*, nella *Notte dei Morti*, nei *Due Cugini* tenta magnificamente la terzina di novenari; infine eccoci alla terzina di endecasillabi nel *Giorno dei Morti*. E terzine sono le poesie d'ispirazione meno umile nei *Canti di Castelvecchio*, il *Bolide*, *tra San Mauro e Savignano*, la parte lirica del *Ciocco*. Tutte le forme metriche del Pascoli tendono alla terzina, come a natural meta. La terzina, che sale dal primo al terzo verso musicalmente come un crescendo e filosoficamente come un sillogismo dalle due premesse alla conseguenza, la terzina che scende dalla precedente e si collega alla seguente con l'abbandono del sogno e dell'immagine e col rigore della deduzione, la terzina in cui s'incontrò la scolastica e la poesia e si formò la *Divina Commedia*, porta impresso il suggello dell'origine sua e sembra con gli anelli delle rime e la sua violenta unitá trinitaria conchiudere, fissare, sintetizzare qualunque immagine e qualunque pensiero. Ben lo seppe il Monti. Ma il Pascoli, ben altro poeta che il Monti, mentre vi cercava inconsciamente l'unitá formale e ritmica della sua poesia — la veste metrica che, al contrario dell'ottava, permettesse, pur dissimulandola, la spezzatura e l'ineguaglianza dello stile, — trovò nella terzina sé stesso.

Quand'egli sentiva piú vasta la sua fiamma creatrice, s'accostava al metro di Dante, pur modificato talvolta, e il metro di Dante ingrandiva ancora la fiamma. Scrive, infelicemente, l'*Immortalitá* in quartine; la condensa in una terza rima tutta ombre e silenzi, e ne nasce una meraviglia. L'ombra, l'eco, la prospettiva gli dona la terzina; sentiamo lo spirito del poeta sulla sua creazione, sentiamo una visione della terra e dell'uomo, indeterminata ma pur grande, entro alla quale ogni persona ed ogni linea assume una significazione che l'oltrepassa. La sorella di Alessandro è l'immagine di questa poesia:

> Olympias in un sogno smarrita
> ascolta il lungo favellio d'un fonte,
> ascolta ne la cava ombra infinita
> le grandi querce bisbigliar sul monte.

Come il poeta sente ingrandirsi, si accosta alla terzina, e la terzina, con la vastitá del suo ritmo, apre le ali al suo sogno, amplia il respiro del suo petto. Nella terzina è il Pascoli della *Piada*, dell'*Aquilone*, del *Carcere di Ginevra*: il Pascoli maggiore.

III.

Ma i *Canti di Castelvecchio* sono del Pascoli minore, e sono, come il poeta ci avverte, le *Myricae* della sera, ed in parecchi sensi, io aggiungo. Tra la chiaritá delle prime (ripensate ai *Ricordi* e alle *Dolcezze*) e il tono novembrino dei *Canti* è la distanza di colore che separa la pittura dell'Angelico da quella di Sandro. Nelle *Myricae* parevami di vedere, quale in germoglio, quale interamente fiorito, quale sfrondato sin da principio, ogni ramo dell'albero poetico pascoliano: e, mentre nelle quartine e nei sonetti sentivo lo scolaro del Carducci, ma scolaro capace di qualcosa, come la *Romagna solatia*, non indegna del maestro, nei *Pensieri* presentivo il poeta di Omar e di Solone, nei *Due Cugini* v'era l'alito di chi doveva cantare l'Aquilone. I nuovi *Canti* sono invece chiusi in sé, né vi risuona che una corda dell'antico tetracordo. E

risuona talvolta con qualche stridore, peccato non solito in Giovanni Pascoli. Ma delle espressioni impure, come *il fuoco delle vampe, l'urto alle vene*, *il blocco aguzzo*, *questo poco di giorno che mi traluce come da un velo* e delle immagini fallaci, come *il fumo che rampolla*, *le voci di tenebra azzurra,* la lampada che brilla sulla tovaglia bianca come *luna su prato di neve, lento passavo e il cuore a volo andava avanti, un sangue piú vivo piú tiepido come di latte* (nella qual frase è un *di* peggio che superfluo) e un *pigolio di stelle* non, davvero, pitagorico, mi risparmierò una lunga enumerazione, per il tedio che accompagna le imprese troppo facili. Non giá ch'io tema l'accusa di pedanteria, ché solamente i gazzettieri ignorano che lo stile è la vita dell'opera d'arte e che nello stile nulla è insignificante. Sono mende peggiori delle crepe di una tela bellamente dipinta, poiché l'interruzione del disegno e l'inaridimento del colore derivano qui non dalla materia inerte, ma dallo stile, dall'anima dell'opera. Concezioni mirabili, come *la Poesia, la Cavalla storna*, *il Sogno della Vergine* (fantasia che è la piú profonda in tutto il volume) sono gravemente turbate da queste inarmoniche congiunzioni di parole e d'immagini.

I *Canti di Castelvecchio* sono dunque le stipe autunnali. Qualche breve poesia, come *Valentino*, perfetta e chiusa come una perla, contiene in sé tutto il piccolo universo delle *Myricae*: il bimbo povero ma pur contento, assomigliato agli uccellini che hanno le penne ma i piedi nudi, e nell'ombra la sua povera casa e il debole fuoco che non scaldava e piú ancora nell'ombra la mamma, e tutto questo detto con un accento nel quale è insieme pietá e curiositá amorosa. Chi ha letto *Valentino,* sa che cosa dicano le *Myricae* ed i *Canti*. Ma se vi sono poesie conclusive, se vi sono i frutti, mancano i ramoscelli ruvidi per i germogli impazienti, manca la confusa aspirazione a un non so che di piú perfetto. Anche l'espressione ritmica non è dubbia e, quasi direi, tremula, com'era nel primo volume; molte poesie sono qui in un metro cosí compiutamente definito e serrato come la forma di un cristallo. Abbondano, non so se opportunamente, le strofe tronche; e il ritornello è tenuto in onore molto piú che

nelle *Myricae*, e spesso è dato dalla trascrizione sillabica di un suono, canto d'uccello o rintocco di campane.

Ed anche di queste imitazioni il Pascoli fu piú sobrio nelle *Myricae* primaverili. Ed è pure piú frequente nell'ultimo volume la trascrizione, non solo in sillabe, ma in parole: cosí nelle *Myricae* v'era un bisticcio quasi scherzoso tra *vide* e il *videvitt* delle rondini, qui il cucco consiglia a cuccare, il galletto canta: *Vita da re!*, il neonato venuto al mondo chiede col suo vagito: *Ov'è?*, il fringuello si lamenta: *Finc finché nel cielo volai*. Molti hanno rimproverato quest'abuso al Pascoli; io credo che abbiano ragione e che, non pur l'abuso, ma l'uso stesso non sia generalmente poetico. L'origine di questo vezzo dèe ricercarsi nell'armonia imitativa degli antichi retori: poiché, se si ammetteva che un poeta potesse comporre i versi in modo da rendere il suono di ciò ch'egli voleva rappresentare, in cui dunque la parola avesse un valore palese, la sua significazione, e un valore recondito, il suono, come si voleva impedire la creazione di parole che fossero puri suoni? L'assurdo dunque: poiché si può, per astrazione, determinare il significato logico di una parola, ma non mai il suo valore emozionale e, per conseguenza, il tono musicale con cui va detta. Il vocabolario ci dirá che significa la parola *cane*; ma diversamente la pronuncerá chi vorrá insultare qualcuno e chi vorrá nominare il suo compagno di caccia.

Ma vi sono quelle che noi chiamiamo onomatopeiche, nelle quali sentiamo il suono di ciò che esse significano. Se esse, o talune di esse, siano realmente sorte per imitazione di quei suoni, è questione che non mi riguarda: ma è certo che noi non percepiamo l'onomatopea, se non quando conosciamo la significazione della parola: come altrimenti distingueremmo *urlare* da *burlare* e *fischio* da *vischio*? La parola è cosí strettamente connessa con l'idea, che assai spesso pensiamo poterle attribuire le qualitá della cosa che ci ricorda; e cosí ogni poesia è in fondo armonia imitativa. L'armonia imitativa dei retori cominciava invece quando il suono assumeva valore per sé, ed era cosa sopportabile in qualche raro esempio di gran poeta, ma in sé detestabile. Perché, quando la pa-

rola è trattata come suono e non come idea, finisce di esser poesia senza divenir musica: ben lo provarono alcuni decadenti francesi. Cosí l'armonia imitativa, maravigliosamente poetica finché l'accoppiamento sonoro è o sembra casuale e portato dall'incontro delle parole piú espressive d'un'idea, comincia a divenire artificio non commendevole, quando sentiamo che le parole sono state avvicinate per il suono a scapito dell'idea [1], e rimane addirittura fuori della poesia, quando è data da suoni privi di significato. *Cinguettare* è una parola, a cui possiamo attribuire un valore logico determinato, ma che pronunceremo diversamente, secondo le emozioni: *scilp scilp* invece è assolutamente privo di valore logico, ed ha un valore musicale nettamente definito. Il Pascoli trascrive *tri* . . . *tri* . . . lo zirlare dei grilli, ma evidentemente bisogna leggere quelle due sillabe con molta lentezza e con una certa inflessione di voce che si accosti a quel suono: cosí è per l'*Addio dio dio dio dio* del rosignolo. Sono sillabe che non dánno il suono voluto altro che a chi lo conosce, e a questo lo dá *tri* . . ., *tri* . . ., come *fri* . . ., *fri* . . ., come *zir* . . . *zir* . . . o qualunque altra combinazione; tanto è vero che il canto del rosignolo è dal Pascoli trascritto indifferentemente *Addio dio dio dio* o *Anch'io chio chio chio*, o *tiò tiò tiò*. E si potrebbe continuare, con molto divertimento mio e dei lettori.

Dirò per concludere che le note musicali potrebbero rendere, in certo senso, il canto; ma queste sillabe non sono né note né parole; non sono né idee né suono. Pur non arrivando ad esser musica, sono interamente fuori della poesia. E perciò sono comiche. Ricordate appunto quale comicitá fragorosa abbia cavata Aristofane dai canti delle rane e da quelli degli uccelli cosí trascritti; ricordate il *qua qua* delle oche carducciane. Ricordate come ci faccia ridere il bambino che invece di dir che il vento urlava dice che faceva *uuh* e, se ha battuto il capo, dice che ha fatto *bum*; ricordate la volgaritá di modi di dire come *patatrac, taffete*, e simili e del *tarantara dixit* della

---

[1] Per la stessa ragione ci ferisce la rima stentata.

tromba di Ennio; ricordate che un poeta da strapazzo beffava i primi romantici per l'abuso delle onomatopee, e concludeva una sua ottava, dicendo che da ora in poi si dirá:

> *bum* il cannone, *cra cra* il gracchiar dei corvi,
> *patatim patatum* botte da órbi.

E da un'altra ragione procede la comicitá di queste trascrizioni.

Pare che il poeta si compiaccia a burlare il suo lettore: — O lettore sentimentale, quante cose ti dice la triste capinera? Tu sogni, è vero? Ebbene la capinera non dice che *tac tac*. E il cuculo, cosí strano! Ed esso mi dice: *cucca, cucca* la vite. — Allo Shakespeare il cuculo faceva allusioni un po' delicate sui mariti infelici e il poeta ne trasse una lirica di meraviglioso umorismo. E, sebbene il Pascoli raramente ci voglia far sorridere, sia pur tristemente, quando vuole, ci riesce con le rane che gracidano: *quanta spocchia! quanta spocchia!* e la gallina che dice: *ecco, ecco un cocco per te*. Ma, senza la volontá del riso o del sorriso, quelle trascrizioni e quelle freddure sono comiche a dispetto del poeta. Meglio le mamme toscane che sanno di far ridere i bimbi, quando dicono che la civetta canta: *tutto mio! tutto mio!* e che il merlo fischia: *bello mio ti vedo! sí! sí!*

Sono traduzioni comiche, perché negano il mistero, rimpiccoliscono la visione, uccidono il sentimento. Dante ci commuove, se dice che la campana pare il giorno pianger che si muore, ma perché commuoverci, se la campana dice solamente: « A nanna! È tardi! » come voi, o Giovanni Pascoli, ci assicurate? Basta andare a letto. Dante ci fa triste se parla dei tristi lai della rondine; ma perché rattristarci se la rondine non dice che *virb?* Dice il Pascoli maggiore:

> E tristi i grilli piangono l'estate.

Ma che, ma come piangono, se non dicono che *tri . . . tri?*

Pure sentite quali cose sappia cantare anche il Pascoli minore. È la lodola che vuol vedere il sole.

Ma la lodola su dal grano
saliva a vedere ove fosse,
lo vedeva lontan lontano
tra le belle nuvole rosse.

Meravigliosi! Nel ritmo, che, contrariamente a ciò che avviene troppo spesso in questi *Canti,* non è nella misura metrica di ogni singolo verso, ma in una ascensione che li fonde, ci sembra di provare una visione del mondo, come non è data, forse, che alle pupille mobili e affocate della purissima cantatrice. Ma sentite ciò che segue immediatamente:

E scesa al solco donde mosse,
trillava: « C'è, c'è, lode a Dio! »

C'è, c'è, lode a Dio! Un misto di onomatopea e di freddura suggerita dal ben diverso *laudat alauda Deum*. La lodola è divenuta un pappagallo.

E il Pascoli conosce la lodola dantesca che

in aere si spazia,
cantando prima e poi tace contenta
dell'ultima dolcezza che la sazia,

e conosce l'allodola di Shelley, che sempre cantando sale e sempre salendo canta. E le immagina il Pascoli, queste due allodole, a balbettare: *C'è, c'è, lode a Dio?*

È vero che anche il Pascoli, come lo Shelley, assomiglia l'allodola al poeta

col nido tra il grano, per terra,
ma sopra le nubi, col canto.

Ma perché *sopra le nubi?* Per cantare *C'è, c'è, lode a Dio?* o per dire *Uid Uid?*

Oh, per cosí poco non vale la pena di salir tant'alto!

IV.

Taluno dirá: piccinerie, pedanterie. E a questo non rispondo.

Talora dirá: digressioni.

E digressioni non sono. Noi vogliamo sapere che cosa

ci dice un poeta per giudicare se è grande, e qual via migliore che chiederci quali segreti dicano gli alberi, i monti, il mare, gli uomini al poeta? Ciò che ode egli ci dice. E il Pascoli ode piccole cose. Il paragone tra la sua allodola e l'allodola dantesca è chiaro assai.

Piccole cose? Ma facile sarebbe la risposta ai pascoliani (non dico agli ammiratori del Pascoli, ché tra questi son io). Essi aprirebbero i *Pensieri di varia umanitá* del loro autore, e mi mostrerebbero che la poesia è solo nelle umili cose, e che il poeta è il fanciullino e si rivolge al fanciullino.

E io dirò che il poeta è un mezzo suicida, quando s'impone un'arte poetica; e lo sanno i moderni poeti francesi, che del giardino delle Muse hanno fatto un orticello sperimentale, e dovrebbe saperlo il Pascoli, da quando s'è comandato di cantar la morte ed i morti, e di poetare come il fanciullino. N'è seguíto che, mentre dai venti ai trent'anni il poeta cantava sí il suo dolore, ma pur talvolta indulgeva ad un'ispirazione piú serena (come provano i *Ricordi* nelle *Myricae* e piú tardi alcuni bellissimi poemetti rusticali), ora ama costringersi criticamente entro un breve cerchio, e l'opera sorge meno limpida e pura, e il sentimento somiglia talvolta a un'abitudine.

Ne è seguito che il cantore di Alessandro, del Libro, di Andrée ha creduto raggiungere il colmo dell'arte quando ha scritto *The hammerless Gun*, solamente perché è molto umile e puerile. Poesia si può fare delle cose piú umili e piú infantili, ma non basta cantare le cose umili e infantili, per far poesia. Il fanciullino è l'ideale estetico del Pascoli. È un luogo comune il paragone tra il poeta e il bambino, ma, come tutti i luoghi comuni, racchiude un'idea profonda. Il fanciullo, non inaridito dalle comuni necessitá dell'esistenza, il fanciullo che sa poco ragionare e perciò sa molto sentire, il fanciullo che trema e gode di tutte le apparenze della natura, che ama le foglie e le libellule, che piange e si rasserena, che guarda ogni mattina con meraviglia e con gioia nuova il sole e l'erba, che in un giorno ingrandisce la sua anima come adulto non l'ingrandirá in un anno, che desidera le cose belle e lucenti vicine come i fiori o lontane come le stelle, che

tutto vorrebbe tra le sue mani e sotto le pupille tenere per farne vivere la sua anima che vuol sapere, che vuol crescere, che vuol respirare: quale creatura vivente è piú vicina al poeta? E in questo senso tutti i poeti sono fanciullini, quelli delle grandi e quelli delle piccole cose, il Dante di Farinata e il Dante del fantolino.

Perché in poesia non vi sono grandi e piccole cose; vi è l'anima dell'uomo in presenza del mondo. E quella è poesia che sa farci varcare il recinto impervio entro il quale ci costringe la vita quotidiana e la miseria delle piccole comunioni degli uomini; quella dunque che sa ampliare, che sa aprire, che sa svelare. E non importa quali cose, poiché tutte, le grandi e le piccole, possono vivere in noi e farci palpitare o tremare. Ogni nuova immagine, ogni nuova visione, ogni nuovo abisso, sul quale il poeta ci fa piegare, ogni nuovo cielo verso cui ci fa guardare, è la sua gloria e la sua vittoria. Rendere ricca e profonda la nostra vita interiore — non vale se possente o malinconica — redimerci dalla superficie, agitare gli oceani piú profondi della nostra coscienza, far vivere entro di noi il mondo e metter noi in presenza di noi, creare la nostra anima e la nostra conoscenza, ecco la Poesia.

La poesia non frappone veli fra l'anima e il mondo; e la scienza, che ci fa conoscere le cose per categorie e per astrazioni, non è poesia. Ora immaginate un bambino, che, udendo il tuono, spalanca gli occhi e s'impaura e ripensa una leggenda d'orco: ecco il poeta. Ma, se egli crede e s'acqueta alla spiegazione d'una madre plebea che il tuono non è se non il rumore delle bocce del Padre Eterno, il poeta, il fanciullino è disparso, rimane un piccolo adulto, un piccolo essere ragionevole, un piccolo scienziato. E, se la scienza seria non è poetica, e, messa in versi, ci fa sbadigliare; la scienza falsa, quella dei popolani e dei bambini, ci fa ridere o sorridere. Socrate che muore, Socrate uomo e anima, è del poeta; Socrate che sottilmente ragiona, l'intelligenza e la scienza, non è del poeta ma del ragionatore; un Socrate — non importa se storico o leggiadro — un Socrate falso e sciocco è di Aristofane, è comico. Non essendo né scienza né poesia,

non facendo né tremare né pensare, fa ridere. E cosí voi, o Giovanni Pascoli, quando fate dire al neonato: *Ov'è?*, non siete nella scienza e pur rimanete molto lontano dal fanciullino-poeta.

Io voglio ricordarvi una breve poesia di un nostro antico poeta, non celebre. Ed è poesia di umili sentimenti e di umili parole; ché altre non si posson citare a voi, o poeta di *Andrée*, per cui ogni cosa che non sia umile è retorica, e dimenticate forse che tra questi retori c'è Eschilo, Pindaro, Dante, Goethe e qualchedunaltro ancora. La piccola poesia ci parla di un bambinello, cui è fuggito il rosignoletto dalla gabbia, cose care a voi:

> For de la bella caiba fuge lo lusignolo.
> Plange lo fantino però che non trova
> lu so osilino ne la gaiba nova;
> e dice cum dolo: Chi avrí l'usolo? —
> e dice cum dolo: Chi avrí l'usolo? —
> E in un boschetto se mise ad andare,
> sentí l'oseletto sí dolce cantare.
> — Oi bel lusignolo, torna nel mio broylo;
> oi bel lusignolo, torna nel mio broylo. —

Non profanerò questo tesoro con un inutile comento. Ma non sentite?: *sí dolce cantare*. Che sarebbe della poesia, se a queste tre parolette brevi fosse sostituito un *fio fio fio?* E se continuasse e l'uccellino rispondesse al bimbo: *Addio, dio, dio, dio, dio, lasciami libero, libero, lib...?* Non potremmo né commoverci né sognare: tutto sarebbe chiuso, definito, chiaro e meschino.

Cosí fa il Pascoli troppo spesso nelle *Myricae* e nei *Canti*, e la trascrizione dei canti e dei suoni non è che una delle manifestazioni piú evidenti di questa assenza d'ombre e di profonditá nella sua poesia. So bene cosa valgano *Fides* e i *Due Cugini* e *il Ciocco* e *il Sogno della Vergine;* ma troppo spesso ei chiude piuttosto di aprire la nostra anima, immiserisce piuttosto d'interrogare, canta la natura senza orizzonte, i bambini senza anima. Soffrono il freddo e la fame, piangono, ma non guardano; e il bambino è poeta perché guarda. Sono piccoli uomini deboli, non fanciullini, e gli uccelli sono piccoli fanciullini

più deboli e più timidi, nient'altro, per il Pascoli minore. Lungi dall'approfondire la nostra coscienza, egli ama ricondurre i sentimenti alla superficie: i suoi paesi, i suoi uccellini, le sue creature potrebbero star tutte, dipinte, su un paravento giapponese.

Perciò quand'io leggevo l'ultimo di questi *Canti* nel quale sono alcune parole di bello orgoglio (comentate poi nella nota con troppa modestia), nel quale il poeta dice:

> Io sogno! io sogno o muto autor del male;
> ma se di quelli che dannasti a morte
> col padre loro fosse, uno, immortale!

io pensavo: « Grande, immortale poeta, sí! Ma per poche delle *Myricae* primaverili ed autunnali, ma piuttosto per il libro del Mistero e per Ahasvero errante e per l'Ignoto e per la Morte con la sua lampana accesa e per la bronzea porta d'Occidente! ». Grande poeta, ma per ciò che ha cantato quando ha volato, non come il pettirosso, ma come l'aquila, o, se piú gli piace, come l'allodola.

Allodola, che canta ben altro che le freddure.

Firenze, 1903.

L'OPERA POETICA
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

I.

Dal «Canto Novo» alle «Laudi».

«Una è la natura degli uomini e degli dèi, e sí gli uni che gli altri nascemmo dalla Terra. Ci separa la potenza, ché gli uomini sono perituri, mentre il bronzeo cielo accoglierá sempre gl'immortali. Ma, sebbene ci rimanga ignoto quanti giorni e quante notti conceda il Destino alla nostra vita, pur ci mostriamo per la grandezza dell'animo nostro e per la nobiltá della natura simili in qualche cosa agli dèi immortali». Cosí cantava Pindaro ad Alcimida Egineta, fanciullo lottatore; e forse queste parole, come altre del tebano, come altre di Leonardo, di Nietzsche, degli spiriti suoi tutelari furono nel cuore di Gabriele D'Annunzio prima che nella sua memoria, furon prima sentite da lui che sapute.

L'ode ferrea del Carducci, primo nutrimento della sua fantasia, lo trascinò, ancor vergine di cuore, fra i templi e le fonti sacre agli dèi, fra le aurore vediche e le colonne romane, e la visione della bellezza antica, onde un desiderio non vano tremava nei distici di Enotrio, liberata d'ogni scoria, purificata d'ogni menzogna in una fatica ventenne, fresca semplice e maschia, s'offerse agli occhi non contaminati del collegiale pratese. Dura giovinezza del Carducci! che, nato in una terra ove pur nel-

l'imperversare nel romanticismo di Francia e di Milano si seguiva con passo malfermo il cammino dei grandi e si adorava con deboli occhi il sole dell'antichitá, dové battere penosamamente molto del suo buon ferro nativo sull'incudine del Monti e adorare i piccoli dèi marmorei del Canova e lungamente lottare per tener lontani dal suo spirito gli amorini armati e bendati e i cinti di Venere e i talari di Mercurio e tutte le pomate e le polveri con cui la mitologia arcade lisciava i sonettini dalle guance paffute. Il Foscolo era passato come in una tempesta, celebre, esaltato, discusso dagli ammiratori e dai nemici, ma non compreso né da sé né da altri, ché a pochi era perspicua la differenza del classicismo foscoliano da quello del Monti, a nessuno forse poteva apparire il Foscolo, mentre tra i moribondi imperava il Giordani e tra i vivi il Manzoni, come uno di quelli che — lungi dall'affannarsi a salvare ciò che è condannato, a fissare in un ultimo canto le forme e le fantasie che la marea travolge — continuano, innovano, annunciano.

Da quattrocento anni poeti e letterati in Italia si prosternavano innanzi all'antichitá classica, ma forse adoravano il vitello d'oro e lo credevano Iddio. La Grecia dei Greci, di Eschilo, di Pindaro, di Fidia, era lontana dalla loro fantasia, ed i miti, gli dèi e gli eroi erano ad essi noti in quella forma breve ed elegante, quasi civettuola e talvolta un po' sentimentale in cui li avevano costretti gli Alessandrini, quelli d'Alessandria e quelli di Roma, da Callimaco a Properzio. Come gli alberi, le frutta, i fiori e gli animali nei festoni e nelle volute decorative, erano quegli dèi e quei miti sminuzzati e stilizzati, atti ad occupar poco o molto spazio secondo la volontá dell'artefice e ad accoppiarsi armonicamente in mazzetti, in ghirlande, in caducei per le porte ed i piedistalli, in triangoli per le metopi dei tempietti. Erano poeti decoratori, e dei miti fecero la mitologia, della Natura un dizionarietto tascabile.

Ora il Foscolo primo fra noi volle risalire dalla mitologia al mito, dall'Alessandria tolemaica e dalla Roma augustea all'Atene di Temistocle. E, mentre gridavano morto il classicismo, la poesia nostra classica da sí lungo

tempo invocata nasceva, e se ciò che meritava di morire — l'Arcadia, la poesia decorativa, la mitologia per ordine alfabetico — si sfaceva rapidamente, si preparava con fatica molta una poesia atta ad intendere la natura serenamente, l'uomo superbamente. Ugo Foscolo fu il primo annunciatore. Tutta la poesia del Leopardi è una lotta disperata tra la sua fantasia classica e il suo sentimento romantico. Ma non prima di Giosue Carducci fu possibile un'espressione serena e compiuta di questo ideale secolare.

Ma fu dura, io dicevo, la sua giovinezza. Nell'incomprensibile turbinío che agitava allora la nostra vita letteraria, egli fu animato dal soffio dei suoi grandi precursori, ma sentí anche il grave piombo della retorica e della pedanteria, che, non mai interamente uccisa in Italia, teneva dominio meno contrastato che altrove in Toscana. Onde a lui non fu risparmiata la fatica, che da molti anni era necessariamente imposta a tutti i grandi ingegni d'Italia, ai quali non toccava, come giá a Dante, al Petrarca, all'Ariosto, di trovar giá bello e compiuto un universo poetico ricco delle sue aspirazioni e delle sue forme verbali che non aspettava ormai se non lo sguardo del poeta di genio, ma era imposto il duro travaglio di purificare le stalle entro cui per malvagia sorte nascevano. E di questi Eracli purificatori di stalle molti s'ebbe la nostra letteratura, dal Goldoni all'Alfieri al Parini, e tutti parvero consumare molta parte di sé nell'ingrato officio e conservare per la creazione volontá, forza e genio minori di quelli che avean dovuto disperdere purificando la loro anima dalla nebbia e dal fango dei tempi. E anche il Carducci dové distruggere per venti lunghi anni e combattere contro i cruscanti che l'opprimevano e contro i barbari che dominavano l'Italia e contro Heine e Victor Hugo che s'erano annidati nel suo cervello e lo tenevan lontano dalle euritmiche concezioni che lo fecero grande. Lunghe ed aspre battaglie costarono le *Odi barbare*, e talvolta il poeta s'era aperto da sé la strada nella roccia dura.

Ora Gabriele D'Annunzio fu uno di quei felici, che sorgono quando un cielo poetico giá ricco d'astri non

aspetta che uno sguardo per ardere tutto. La Grecia e il Lazio, le selve e i mari tremanti di divinitá che bearono gli occhi gravi del Foscolo, del Leopardi, del Carducci dopo veglie affannose e giorni lagrimosi e miserie indicibili che dovevano oscurare nella loro fantasia anche i pepli delle dèe, apparirono nella sua anima fresca, quando gli occhi erano ancor chiari per guardare e il cuore potente per battere. Prima ch'ei s'appressasse ai templi e alle odi, alle statue e ai libri gravi dei popoli che i nostri antenati amarono sempre, si sentí vicino ai loro cuori giocondi e si conobbe figlio del sole. La lettura di Enotrio lo fa amico di Orazio; lo fa anche appressare ai due fanciulli amorosi, a Catullo e a Tibullo; pur non se ne appaga, e cerca gli inni omerici, nei quali le dèe appariscono agli uomini per amare. E diviene poeta subitamente, e spande i distici, le alcaiche, le asclepiadee, le pirriche, tutte le strofe piú snelle e piú veloci, e non ama la saffica che è forse troppo malinconica e grave. Né m'accade, quasi mai, di sentire in quella tempesta giovanile alcun'eco della sorridente pacatezza oraziana; e non i filosofi tranquilli e gli orti irrigui amici del venosino vi sono celebrati con parole dignitose, ma giá vi freme il desiderio dei mari, dei fiumi vorticosi, delle selve corse dai centauri e dei deserti in cui canta il paziente cammelliere. Forse fin d'allora, amando Orazio, gli dispiaceva quel suo proclamar savio il mediocre e folle colui che tentasse avvicinarsi a Pindaro.

Si vide allora questo giovinetto vivere nel mito con passione furiosa, e non piú cantare gli dèi e gli eroi ma sentirsi ad essi vicino. La leggenda eroica che era divenuta una raccolta di motivi ornamentali nei tardi poeti dell'antichitá e nei classicisti italiani, ed una facile vescica allegorica che serviva con indifferenza ad ogni soffio nei gravi poeti filosofi del dotto secolo, era per questo fanciullo la vita medesima e la faccia del mondo. Subí egli anche il dominio dello Stecchetti — chi allora non fu per un momento stecchettiano? — ed osò paragonare il volto della luna a quello di una pacchiana, e cantò le strane bimbe dagli occhioni erranti, e sbatteva con frastuono le persiane per far volgere in su la crestaina che passava, e

che poi, infelice !, morí all'ospedale. Ma la lettura del *Primo Vere* e del *Canto Nuovo* non lascia che pochissime visioni di questa umiltá, ed io intendo la sorpresa con la quale furono accolti, se penso che, forse inconsciamente, vi sentirono i lettori attraverso le imitazioni metriche e verbali il respiro di un nuovo petto, la freschezza di uno sguardo nuovo in poesia. V'era in questo fanciullo un amore furibondo per tutte le cose che eran date in pascolo ai suoi occhi e alla sua anima; non era solamente quella « di gloria e d'amor febbre furente » che avea proclamata nel suo lacrimare sulla tomba della cara nonna, era l'amore selvaggio della Natura nel *Canto Novo*. Il mare, la selva, la spiaggia, le stornellatrici, tutto ei guarda con lo stesso desiderio; e quando ei parla al mare, all'Adriatico dei poeti, all'Oceano che gli tempra nervi e canzoni, il suo cuore batte con una tale violenza che quasi lo spezza. Non gli basta chiamarlo: « O Mare ! o Mare ! » con l'ampie sillabe italiche; lo invoca con la rapida parola ditirambica dei Greci: « Thalatta ! Thalatta ! » e l'alcaica ne rimbalza; vede nell'Oceano infecondo vivere una strana famiglia di fiori violenti, abitare divinitá occulte in palazzi salini, navigare le alighe come bisce. E con tal forza ama le creature, che a tutte vorrebbe donar la vita superiore, e gli alberi s'animano sotto il suo respiro, sí che le foglie cadute somigliano ad attoniti occhi di grandi carpe e i pioppi sono cinerei boa eretti sulla coda e i tronchi dei vetrici somigliano najadi rosse prese alla chioma, pendule sopra l'acqua.

Sentiva dunque palpitare una vita universale entro tutte le cose, anche nelle cose che all'occhio comune appariscono insensibili, morte. Pan era fin d'allora il suo nume.

Udiva venir col vento dai vicini boschi una melodia di flauto:

> era forse il rustico Pane
> modulante ne l'ombra i suo carmi ?

Ma v'è in quella sua poesia un Pan piú grande e piú potente del caprino dio delle ecloghe: v'è il Pan di cui ora sentiamo cantar le Laudi, lo spirito uno delle cose diverse, il creatore, l'animatore, colui che parla dai tronchi

e dalle rive e il cuore dei mortali che l'ode trema di religioso terrore. Era l'unitá delle cose veduta da uno spirito pronto a percepir le simiglianze, attento a cogliere il respiro della grande anima sotto le apparenze varie. L'albero, il fiume, la foglia, l'uomo sono fratelli, figli della medesima Terra, animati dallo stesso respiro, ansiosi di comunicare. Or questa unitá panica delle cose, che gli antichi sentirono, quando fra i tronchi, i fiumi, le fonti, le stelle, gli animali videro tale fraternitá che uomini e dèi passavano agevolmente dall'una all'altra forma, questa unitá che era fondamento di talune opinioni religiose degli Indiani, questo spirito terribile e dolce che accomuna nel terrore e nella musica tutte le cose viventi ed era la significazione profonda dei miti e delle metamorfosi, rimase occulto a Ovidio cantore di metamorfosi, come a tutti i poeti alessandrini e romani, se ne togliamo Vergilio. Ed ecco essa rivive nell'anima di questo poeta fanciullo. Per lui il mito non è mitologia: egli non s'industria a costringere in versi politi le favole lette nei libri; egli narra di sé. E narra come lo tenesse il sonno, e come, pur non sentendo le mani e il fiato della sua amica carezzevole, sentisse serpere per tutta la persona una virtú ignota. Ed ecco i capelli vigoreggiano come un cespuglio, i nervi si fanno radici, il sangue fibrille, ed ecco dal cuore sale la linfa vermiglia fino alla cima.

Allor nel sole fuor dalle rosee
gemme proruppe súbita a l'aure
l'infanzia gentil de le rame;
e da le rame le foglie, i fiori:

lucide foglie, oltremirabili
fiori; corolle ampie di porpora
che ardendo rendevano odore
come urne piene di fuoco e aroma.

E l'albero miracoloso spandeva la sua ombra carica di profumi sull'amica del poeta; ed essa, bevendola, cantava in una divina ebrietá.

Cantavi come in una favola,
incoronata d'oro. I miei calici
purpurei s'empivano, come
d'una rugiada, de la tua voce.

Ebra cantavi le metamorfosi
misterïose. Ed io immemore
de' fati umani era, e d'ogni altra
cosa mortale, nel mio fiorire.

E il canto e il fiore, prodigio duplice
sagliente, il cielo sommo attingevano...
Ah, tutta la gioia del mondo
nel tuo cantare, nel mio fiorire!

Strana e pur mirabile fantasia, che difficilmente potrá obliare chi l'abbia letta una volta, cosí è profonda l'intuizione dei fiori e delle foglie viventi una vita umana e piene del dolce canto! E questa prossimitá a tutte le potenze della natura, questa concordia tra il battito del suo cuore e il respiro dei mari e il fremito dei boschi era in tutta la vita dell'adolescente; ond'egli adorava le memorie e le divinitá dei Greci, che gli davano i *nomi* e le *parole* per dire i suoi sentimenti. Naviga nell'alba di maggio pe 'l golfo, come un buon nauta sannite, e pensa agli amori d'una dea con un mortale nelle profonditá marine, nelle selve di rossi coralli, nei prati fioriti di astree, di madrepore, tra le chiome

fuggenti di meduse con gorgoglio lïeve.

Hanno grandi musiche i boschi terrestri; pure queste nozze mute valgono un inno.

Amate nel profondo silenzio, godete d'arcani
connubii, o creature meravigliose; ed io
scenda nel profondo mistero a congiungermi in gioia
con la Immortale, io fatto splendido come un nume.

Ma ecco il sole vince, la fantasia marina si dilegua. Ora il poeta ode i fremiti degli alberi sulle colline e li sente nel suo cuore palpitante,

... e una strofe
è ogni fremito, una divina strofe
che vola a l'immenso poema di tutte le cose.
— Io - grida entro una voce - non son io dunque un nume? —

E, altrove, vorrebbe con la sua donna attingere i profondi cieli, avere per talamo la nube, e Lilia vede tra lo

stuolo femmineo, in un peplo candido, con la fronte coronata di papaveri fiammei, e a Nemesi chiede se nell'ampia solitudine di alberi e d'acque non siano essi giovani genii che amino selvaggiamente.

> Oh inni squillanti dal petto per l' ima boscaglia
> tra l'alenare di mille verdi vite . . . . . .

Egli cavalcava allora nelle albe di maggio, sur un poledro vivace, e sentiva sotto la coscia il palpito dei fianchi tiepidi, sentiva nelle nari l'odore della criniera; si tendevano i muscoli e i nervi come archi d'acciaio,

> . . . e, tutte
> date le briglie, andavam tra la polve... — Salute
> — dicean cortesi li alberi - o centauro !
> — Salute ! - dicean frementi a la guazza li atleti,
> tutti di germini vivi a l'amor del sole.

E forse cavalcava, non pensando solo ai bei versi ed ascoltando le parole degli atleti verdi, ma con sogni di grandi battaglie e di conquiste e di navigazioni gloriose. Un aspro desiderio di grandi imprese lo travagliava: vi era giá nel fanciullo biondo cantore delle vergini fiesolane e delle brune stornellatrici baciate dal sole una cupidigia folle di tenere nel suo pugno il mondo; ei parlava dell'avvenire con grande e feroce baldanza, e forse si sentiva egualmente atto per la penna e per la spada, e i suoi sogni infantili erano forse stranamente misti d'arte e di battaglie, come quelli d'un condottiero erudito del Rinascimento. Chiuse il *Canto Novo* con un sonetto, in cui proclamava di affrettarsi alle pugne e giá si mostrava sprezzante delle turbe che guardano e gridano : — Chi è questo altiero fanciullo che passa ? —

> A tratti a tratti diritto in arcioni
> io sto in ascolto con feroce angoscia
> se rechi il vento clamor di battaglia,
> ed a 'l cavallo pianto gli speroni,
> senza pietá giú ne' fianchi, e a la coscia
> provo la punta de la mia zagaglia.

Egli non canta piú gli eroi, gli dèi, i centauri, i guerrieri : egli stesso è eroe, nume, centauro, guerriero. È un po'

Don Chisciotte, anche; ma non sappiamo ormai che tutta la poesia, tutta l'arte, tutta la vita moderna è fatta di un eterno contrasto fra i Don Chisciotte e i Cervantes, fra coloro che sanno sognare e coloro che sanno ridere? Il dono di sorridere dei propri sogni non fu dato che a Lodovico Ariosto; e fu dono divino, ma gli tolse il potere di piangere e di tremare. Or Gabriele D'Annunzio fu, anche fanciullo, tra coloro che sanno sognare — è questa la sua grandezza — e non è mai stato tra coloro che sanno ridere. Sognò tutto « e tanto era l'ardore, che il sogno eguagliò l'atto ». Di tutto ciò che conobbe si nutrí cosí profondamente che le fantasie, i nomi, i simboli, le parole degli altri popoli e degli altri poeti divennero carne della sua carne. Non cantò mai nulla come estraneo a sé stesso, ma tutto trasfuse in sé, e di ogni concezione si fece centro; è cosí sinceramente centauro nel *Canto Novo*, com'è fiorentino nell'*Isotteo* e italiano nelle *Odi Navali*. Fanciullo, amò tanto gli antichi eroi barbari, che si credé divenuto un antico eroe barbaro, e volle tutto compiere, tutto sapere, tutto cantare. « Ciò che l'uomo ama, questo l'uomo è », sentenziò Maestro Eckhardt, e pochi, come Gabriele D'Annunzio, ebbero il dono di trasformarsi in ciò che amavano. Amò gli dèi, e si credette dio egli stesso. « Non son io dunque un nume? ».

E Pindaro gli rispondeva: « Una è la natura degli uomini e degli dèi; e sí gli uni che gli altri nascemmo dalla terra ».

***

Sicché egli volle cantare vastamente la Terra, la Natura, la Vita, la madre comune degli uomini e degli dèi, e pensò le Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi, che sono come un tempio lirico del gran dio Pan. Come i poeti antichi di Atene e di Tebe celebrarono con terrore il Fato, la grande Causa insciente e cieca sovrapposta a tutte le cose viventi, quella che spariva infine dal cielo della poesia colpita dalla bestemmia del Leopardi che ne sentí il dominio come un Edipo meno paziente: come i poeti medioevali di Firenze e d'Inghilterra cantarono la Provvidenza, la grande Causa veggente e

amorosa ma pur sempre esterna alla Natura, una terza schiera di poeti da Goethe e Shelley a D'Annunzio ha veduto nelle cose stesse viventi della terra la loro divinitá, la loro causa, il loro fine. Come gl'Indiani delle Upanishadi vedeano nelle selve, nei fiumi, nel mare, il grande Brahma, l'unitá indefinibile di tutte le cose, vedono essi in ogni apparenza della Natura, in ogni gesto della gran faccia terrestre, in ogni contrazione dei monti, in ogni bisbiglio della foresta il palpito di questa terribile divinitá universale, che è il senso della Terra.

Or non sará arduo intendere il valore che hanno i miti e le memorie della religione ellenica in questo nuovo culto del gran dio, né riuscirá oscuro l'amore folle che legò il poeta di Elena, che legò il tragedo di Prometeo, che lega l'annunciatore della decima Musa alla santa Ellade. Tutti i poeti del secolo scorso l'amarono e l'adorarono profondamente e la cercarono nei libri e nei musei e vi peregrinarono e vi morirono, e chi non si rivolse ad essa, cercò l'Oriente, la terra di Omar e del Cantico, giunse, come Alessandro, alle porte dell'India furibonda, che io ho ricordata come l'altra terra sacra alla grande Unitá.

Avvenne anzi che l' India, nell'intricata selva dei miti brahmanici, non si disperse, guardò entro di sé e fuori di sé, comprese il mistero delle sue creazioni fantastiche. e nel maraviglioso labirinto delle apparenze innalzò l'ara per la sola, grande, vera, unica divinitá, l'Unitá vivente dell'Universo. E non distrusse i suoi dèi: poiché invero tutte le apparenze sono illusioni, poiché non esistono né l'albero né il fonte né il mare, ma tutto il mondo non è che l'apparizione dell'Uno nel tempo e nello spazio, potremo noi affermare che l'albero, il fonte, il mare vivano piú realmente delle formazioni del nostro spirito? Sollevati alla contemplazione delle cose ultime, neghiamo l'esistenza dei monti e delle acque come quelle degli dèi e dei mostri; ma, finché viviamo nel fugace regno delle apparizioni sensibili, le larve dei nostri sensi non vivono meno realmente che le larve della nostra fantasia, la realtá non è meno vera della leggenda, l'uomo che io incontro per via non esiste meno delle divinitá oceaniche. Poiché

non ammettevano come sensibile alcuna esistenza reale, poiché proclamavano inconoscibile il *noumeno*, l'essenza, la veritá del mondo, essi non avevan criterio per distinguer il vero dal falso nella vita dei sensi e dell'anima; tutte le apparenze erano reali nella vita fenomenica. Cosí la negazione religiosa s'integrava con l'idealismo piú vasto e piú potente, con l'accettazione e l'obbiettivazione di tutti i fantasmi dell'anima, con la celebrazione delle apparenze multiformi e multanimi che sono le grandezze della poesia indiana. Pareva che quei titani cantori cercassero, coll'ampliare e moltiplicare smisuratamente le apparenze fenomeniche dell'Universo, di mostrare a sé medesimi la vanitá del fenomeno e giungere alla contemplazione della pura essenza del mondo. Infrangere le impossibilitá, distruggere i freni, oltrepassare il limite, esercitare la tirannia strapotente dei sensi sulle cose sensibili e della gigantesca fantasia sui sensi, costrurre per distruggere come dèi amanti del Caos, fu la legge *sine lege* dei terribili poeti e degli incredibili novellatori. E solo coloro che non hanno orecchie per ascoltare possono stimar casuale il continuo irrompere della coltura indiana nell'Europa, che continua da un secolo e continuerá. Dovrá un futuro poeta ripetere sull'India domata dall'Europa e fecondatrice dell'Europa le famose parole oraziane sull'Ellade e Roma?

Or, se l'India, prima di precipitare da questa visione conoscitiva dell'Universo in una religione empirica e morale, raggiunse una cosí compiuta coscienza di sé e dei suoi miti, che, pur nella fede altissima e irriducibile dell'unitá non fenomenica delle cose, vivevano le creature dell'immaginazione come purificate apparenze sensibili, come voci ed anime ancor molteplici ma pur fraterne del mondo, date da uno spirito creatore ansioso di vivere nell'Atman, nel gran Tutto; questo dono fu negato all'Occidente. I miti non crebbero di significazione e d'ampiezza, non mirarono ad aggrupparsi intorno ad un Sole unico di conoscenza, ma si frantumarono miseramente, si dispersero nel vuoto, si mummificarono nelle biblioteche egizie. Non vi fu dio né eroe, che non entrasse tutto intero nel distico di qualche iracondo grammatico o nel-

l'articolo di qualche onnisciente lessicografo. In un'epoca di riflessione matura e di ragione critica il mito, creato liberamente e gioiosamente dalla razza nell'alba dei sensi e dei sentimenti, non sopravvive se non è fuso e giustificato in una filosofia superiore. Or questa sorse nell'India e mancò nell'Occidente: la storia del pensiero greco è venata di tendenze avverse al mito e all'animazione fantastica dell'Universo, e quella parte della speculazione platonica che mirava a ricreare la divinitá e le leggende portandole alla sublimitá delle sue intuizioni complessive dell'Universo, rimase senza efficacia, finché alcuni filosofi tardivi e faticosi giá solcati nell'anima dalle nuove correnti proclamarono la totale unitá della visione pagana e costruirono un altare al Tutto immortale ed infinito, quando i popoli non ascoltavano ed i poeti non nascevano e il gran Pan era morto.

I popoli, che non facilmente pèrdono le qualitá della loro anima, ritornarono, in Occidente e in Oriente, a guardare il mondo con gli antichi occhi, un po' velati (e fu quel velo, come la cecitá degli antichi aedi, che curvò i nostri poeti verso le voci interiori). Buddha emigrò nell'estremo Oriente, e riconquistò l'India un bramanesimo corrotto e imputridito; il puro cristianesimo passò ai barbari, e i latini cattolici conservarono gli antichi dèi, ma impoveriti e mascherati. Pure un poeta orientale troverebbe ancor oggi gli antichi nomi e sotto quelli potrebbe ridestare anime sopite e nuove anime accendere, mentre chi di noi cantasse in tutta la loro significazione i santi, le feste, i riti, i misteri del cattolicismo sarebbe eretico senza divenir pagano. Sebbene, a che indagare le possibilitá? Troppo è noto che gli uomini di genio non temono alcuna Cassandra, e non io vorrò negare la possibilitá di una grande poesia cattolica futura, nella quale tutti gli elementi del cristianesimo latino balzino alla luce senza stridori e contrasti d'impossibile composizione. Quella che giá fiorí nell' Italia, la *Divina Commedia*, seppe anche rappresentare mirabilmente quel che la Chiesa romana mostrava allora di antico, e fu rappresentazione inconscia, sorta dalle piú profonde oscuritá dello spirito, e perciò meravigliosa. Pure il Tartaro commisto all' Infermo, Giove

apparentato con Cristo a quanti non sembrò grottesco! E certo v'era alcunché di simile alle figurazioni dei capitelli romanici nel paganesimo di Dante; né quei repentini accoppiamenti divenivano sofferibili, dacché il Rinascimento ristabiliva gli antichi dèi nei loro templi ruinati e la Riforma strappava la Chiesa di Roma dalle radici classiche e pagane.

Forse avrebbero i poeti nuovi udito le parole di gioia e di gratitudine verso la Natura che sono in taluni riti delle campagne meridionali, avrebbero veduto nei volti e nei gesti di alcuni santi la traccia del gran nume che amavano — e Goethe amò la pompa esteriore del cattolicesimo, — ma le fatiche di quattro secoli offrivano loro, in tutta la puritá, gli eroi e le memorie antiche, e ad ogni santo Winckelmann opponeva una statua, ad ogni preghiera gli eruditi opponevano un inno. Conosciuta quella semplice unitá di concezione, quelle forme limpide dalle quali traspariva una visione senza nebbie e senza ombre, doveva sembrar faticoso e inutile ricercare le forme e i nomi per una contemplazione sublime dell'esistenza nel vasto pantano della tradizione popolare, nelle apparenze intricate d'una mitologia, come la cattolica, non purificata e innalzata alla trasparenza dell'espressione che raggiunse il mito ellenico, reso perfetto da una schiera incomparabile di artisti, che sembrarono tutti intenti ad una sola bellezza, ad una sola idea. come fabbri uniti dalla speranza del comune edificio. I miti cristiani conservavano ancora la rozzezza dell'origine, la tumultuaria convivenza di elementi cozzanti, il dissidio tra la significazione pagana e panica che serbavano nel profondo e il superficiale adattamento ad una ben diversa interpretazione del mondo, che isola l'uomo nel culmine dell'Universo, nega altra vita che la materiale alle creature inferiori ed alle forme della vita terrestre, interrompe la rispondenza tra l'uomo e la natura, anzi li pone in contrasto e stabilisce il principio delle cose viventi al di fuori e al di sopra di esse, con un Dio che rimane distinto dalla sua creazione.

Ora nessun artefice si sottopone volente a quella fatica erculea delle stalle di Augia, di cui ebbi a parlare

poc'anzi: la sopportano con dura pazienza, quand'è necessario, ma amano scolpire il buon marmo che trovano giá puro e bianco anziché disperdere la loro energia creatrice nel brutale dirozzamento della materia e preferiscono recare all'ultima perfezione una fantasia giá lungamente carezzata dal popolo e dagli artisti all'inutile gloria d'inventare o di ricercare materie vergini e di dura fibra. Non è sola l'ambizione che induce i grandi poeti a ricantare ciò che altri prima di loro cantarono.

E cosí i poeti che sentirono risorgere nel loro petto l'adorazione fervida per la grande anima, unica e multiforme, della Natura, Goethe, Shelley, Swinburne, Carducci, D'Annunzio amarono qual piú qual meno le leggende degli antichi, e, abiurata la religione materna, si dissero adoratori di Persefone e di Apollo. Seppero anche delle gigantesche divinitá dell'India, ove visse il popolo di piú vasta anima che sia fiorito sulla terra e dove l'identitá delle infinite creazioni della fantasia con la finale unitá dell'Universo fu sentita con tale profonditá nell'Arte e proclamata con tal chiarezza nella filosofia che non la Grecia giunse a tanto; ma il vento di quella sterminata selva poetica raramente agitò i loro cuori. Ei vedevano le divinitá e la natura panica, qual fu celebrata sulle rive dell'Egeo, piú vicine all'ultima bellezza, e sentivano qual distanza li separasse dalle abitudini spirituali di quei lontani uomini. E la parola dei Greci sonava ancora nelle loro orecchie, palpitava ancora nelle loro vene; ed essi sapevano come da lunghi secoli la lenta e continua marea della cultura classica, sebbene non infrangendo la vecchia scorza né pervadendo le profonditá della vita e del pensiero, atteggiasse favorevolmente alla nuova parola le intelligenze, e come il mito ellenico facilmente dovesse ardere nelle anime europee, che, sotto un velo non arduo a strapparsi, serbavano la visibile fiamma di Vesta. E cosí i poeti del gran Tutto furono necessariamente greci e romani, e, quando si proclamava la morte degli dèi, e si battezzava il romanticismo, sorse finalmente quella grande poesia classica, che era da cinque secoli l'ansia segreta e palese dell'Italia e delle letterature che ne seguivano il destino.

*
* *

Ho io reso perspicua la significazione del nuovo paganesimo? Essa è tutta nell'Annunzio che precede le *Laudi*:

> . . . dal culmine dei cieli alle radici del Mare
> balenò, risonò la parola solare:
> «Il gran Pan non è morto!»

Non è morto, ché anzi da ben poco è apparso nella poesia occidentale e non mai cosí manifestamente. E non è un ritorno all'antico, poiché nulla può ritornare; e non è una ripetizione vana di forme morte, essendo che queste forme tendono ad esprimere una visione del mondo e dell'uomo, che fu l'invisibile meta dell'arte ellenica, ma non mai fu raggiunta e s'è oggi svelata nella fantasia di alcuni poeti in séguito a una tempesta d'idee modernissima. Rifiutata la gran Causa muta e cieca, il Fato dei tragedi ateniesi, rifiutata la gran Causa provvidenziale, si proclamò l'identitá delle Cause con le Cose e si cercarono nel mondo stesso le sue leggi. E l'Universo fu tutto, principio di sé medesimo e fine a sé medesimo, variabile nelle sue apparenze com'è variabile il fiume del nostro spirito, e nella sua essenza inconoscibile. Fraternamente con queste tendenze filosofiche sorse la poesia idealista, che, ponendo centro del mondo la coscienza dell'uomo, doveva rivendicare il dominio della fantasia e accettare le creazioni dello spirito come veritá superiori alla realtá sperimentale. E il mito rientrava liberamente nell'opera d'arte, non giá come motivo stilizzato per l'ornamento, ma come creazione pura e spontanea dell'intelletto, che si foggiava i suoi fantasmi libero da qualunque schiavitú e scomponeva a suo piacimento le leggende, arbitro e signore assoluto dell'Olimpo. I classicisti potevano lungamente guerreggiare in Italia, perché il cavalier Marino avea confuso l'idra di Lerna col leone Nemeo, mentre i nuovi classici non saprebbero fare acre rampogna a Wolfango Goethe di avere edificato un castello medievale con Sassoni e Normanni presso alla Sparta di Menelao, né a Gabriele D'Annunzio di aver fatto generare una de-

cima Musa dal seno delle nove Castalidi morenti. Che vale se il poeta non ha fede nell'esistenza reale del suo Ulisse e del suo Zeus? Non Shakspeare credeva in Ariele, non Dante, io penso, in Cerbero. Per il poeta idealista — e facile mi sarebbe mostrare che né l'Occidente, né l'Oriente hanno avuto grandi poeti non idealisti — ogni figurazione della libera fantasia vive piú intensamente degli uomini e degli animali che cotidianamente feriscono i suoi sensi, e vive in quanto è il nome, la parola, la sillaba eterna che fissa e scolpisce un'onda fugace della sua vita interiore. Non forse il drammaturgo sa, purché egli abbia fior di ragione, che il nome storico ch'ei dona a un suo personaggio è solamente una finzione, con cui egli ha reso piú facile a sé medesimo l'esaltazione creatrice, piú copioso nell'ascoltatore il confluire d'immagini, di ricordi, di emozioni onde nasce l'approvazione concorde verso un'opera di poesia? *Nomina numina*, potremmo ripetere. Or come il tragedo, anche s'ei crede ingenuamente di rivelarci Riccardo III o Nerone, quali realmente furono, non fa che accrescere la violenza del nostro turbine interno con quei sentimenti ch'ei sa necessariamente suscitati nello spirito degli spettatori dai grandi nomi e dalle grandi fisionomie storiche, cosí Gabriele D'Annunzio, nominando Zeus una sua creazione ideale e sentimentale, non ha ricreato l'antico — ché questo né a lui né ad altri è dato, — ma ha reso, con l'aiuto di reminiscenze atte a muovere ogni anima non interamente rude, piú armoniosa e compiuta la sua creatura, piú facile l'assentimento estetico dei lettori. Nomi e parole antiche sono le divinitá dei nuovi classici, che racchiudono idee e sentimenti non morti, non fatti polvere, ma appena ora nati e ricchi di tanta freschezza che sembran destinati a una gloriosa vita e ad un lungo cammino.

Non dunque il poeta invoca nella *Laus Vitae* il ritorno di Afrodite e di Zeus come altri stoltamente opinò, ma l'avvento della sua Afrodite e del suo Zeus, che sono in veritá molto diversi, e lo vedremo. Non è possibile che sia inteso questo, come ogni altro monumento di quella che io chiamavo la nuova poesia classica, né le *Fonti del Clitumno*, né i *Sepolcri*, né l'*Atalanta in Calydon*, se non

da chi abbia tanta sinceritá di cuore che gli permetta di goder la poesia senza affannarsi intorno alle sue significazioni recondite o da chi, volendo criticamente rendersi ragione di ciò che è da ammirare, sappia intendere il mito idealmente. Oggi, come sempre nella storia del pensiero piú recente, la guerra è fra idealisti e positivisti, fra classici e romantici. Poiché poeta classico non è colui che canta di Era dalle bianche braccie e dell'ara su cui fuma l'offerta sacrificale, né romantico è quegli che verseggia di albe lunari e piange la pace che dal suo cor fuggí.

Lasciamo la distinzione cosí intesa fra le due cozzanti visioni dell'Universo al facile umorismo dei gazzettieri. Ma il proteiforme romanticismo — non è colpa mia se adopero la parola che a molti dispiace, poiché la cosa sopravvive ed è spesso amata e celebrata da quelli stessi che hanno in odio il nome — or palesemente or nascostamente fu ed è l'espressione artistica del realismo. E da questo trae le sue qualitá principali, poiché, ammessa come ultima veritá quella raggiunta per via dell'esperienza e tolto dalla base del mondo l'*io* creatore, ne segue fatalmente l'avversione alle costruzioni pure dell'intelletto e della fantasia, e prima è respinto il mito dalla creazione poetica, poi la storia che nell'arte è necessariamente trasformata e violata, sinché si proclama come unica salvezza il verismo puro e nudo, il documento umano, il romanzo sperimentale. E come l'esperienza empirica, ammessa quale ultima veritá, fa dell'uomo un frammento quasi trascurabile nell'immensitá dell'universo meccanico, e lo fa debole, soggetto a necessitá e ad aspirazioni puramente materiali, impotente contro l'ordine determinato — Fato piú terribile dell'antico, — sorge anche nel romanticismo la concezione pessimistica della vita e dell'uomo. Negato il dominio dello spirito, che, secondo l'idealista, è signore e creatore della carne e della materia, veniva per i cristiani e, generalmente, per gli spiritualisti, l'idea del contrasto proclamato essenza di tutta la vita, della lotta continua tra la luce e il fango, tra l'anima e la carne, dalla quale sorgeva il dramma, espressione verace del tempo nostro, e dramma non solamente di potenze, d'idee, di persone, ma batta-

glia di parole e di sillabe tremendamente armate l'una contro l'altra, che raggiunse la sua maggiore ferocia in Victor Hugo: i non cristiani, gli atei, i positivisti raggiunsero l'unitá, precipitando nel naturalismo. Ma tutti, cristiani o atei, tendono necessariamente a negare alla natura una vita spirituale propria e la cantano come inanimata e perciò duramente nemica dell'uomo o le attribuiscono piccole gioie e piccole pene, quali può soffrire o godere il misero uomo ch'ei rappresentano. Senza dubbio il poeta classico dona egli stesso la sua vita alle cose del mondo, ma poiché egli tende agli alti pensieri e ai superbi sentimenti, può obliare sé stesso e cantare in sé l'universo Pan:

> Tutte le creature tremarono come una sola
> foglia, come una sola goccia, come una sola
> favilla, sotto il lampo e il tuono della parola:
> « Il gran Pan non è morto ».

Tremare per la fulminea riapparizione della divina Unitá del Mondo è cosí vasto sentimento che noi possiamo per un istante dimenticare il necessario soggettivismo del poeta e intuire una reale commozione della vasta anima universale, mentre se un poeta — e vi fu, e non ignobile né meschino — finge che la viola primaverile faccia la *toilette* per apparir bella, il ridicolo antropomorfismo ferisce súbito la nostra fantasia.

Cosí il romanticismo, espressione estetica di ciò che in filosofia è realismo, appare come un'Erma quadrifronte, che or si rivela come pessimismo, or come verismo materialista, or come antitesi cristiana tra la materia e lo spirito e quasi sempre con quella ch'io chiamerei la visione interessata della Natura. La visione, intendo dire, nella quale il poeta non dimentica mai sé stesso, poiché riconoscendo al di fuori della sua coscienza esistenze reali puramente materiali, sa di non animarle se non per artificio, e quindi fa che gli uccelli pensino come piccoli uomini ignari e timorosi, e, se è perseguitato politicamente dall'Imperatore, si fa consolare dalle eloquenti onde marine; laddove il poeta idealista, che sente tutte le apparenze esterne vivere come onde del suo oceano interno, neces-

sariamente obbiettiva ogni sua creazione e la rappresenta serenamente, sicché egli, creatore del mondo, sembra vivere indifferente e tranquillo nel centro dell'immensa creazione che, appena compiuta, egli guarda con occhio estraneo e pacato. Potrei dire, per rendere piú perspicuo il mio pensiero, che i realisti, per i quali le cose esterne vivono cosí come son date dall'esperienza scientifica sprovviste di vita interiore, se non vogliono rappresentarle nella loro cruda e vuota materialitá, devono animarle coi loro sentimenti, ed i classici, per cui ogni apparenza esteriore è una manifestazione dello spirito umano, possono sognar di vivere della vita di tutte le cose. Avviene cosí stranamente, poiché il risultato estetico pare in disaccordo con la significazione filosofica delle due visioni, che quelli sembrano chiudere tutto il mondo in sé stessi e questi sembrano spandere sé stessi in tutto il mondo.

Il profondo idealismo di Gabriele D'Annunzio, che in tutta la sua opera è evidente ma non mai s'avvicina alla pura affermazione filosofica come laddove, celebrando gli eroi della Sistina, canta leonardescamente che « ciascuno la sua ossatura — creato avea dall'interno — del suo spirto, artefice ardente — del suo simulacro vitale », offre di quello che io ho affermato un esempio chiarissimo in quella strofe dell'Annunzio, che ho due volte ricordata e che ricordo ancora, poiché mi sembra uno dei punti essenziali dell'opera.

> Tutto era silenzio, luce, forza, desío.
> L'attesa del prodigio gonfiava questo mio
> cuore come il cuor del mondo.
> Era questa carne mortale impaziente
> di risplendere, come se d'un sangue fulgente
> l'astro ne rigasse il pondo.
> La sostanza del sole era la mia sostanza.

Chiarissima è in tutti questi versi la volontá, sia pure inconscia, di affermare l'identitá della coscienza che percepisce con la cosa percepita; l'unitá di colui che ama con la cosa amata. Ora questa affermazione erompe subitamente:

> Erano in me i cieli infiniti, l'abondanza
> dei piani, il Mar profondo.

In me: l'anima del poeta è essa medesima l'Universo.

> E dal culmine dei cieli alle radici del mare
> balenò, risonò la parola solare:
> « Il gran Pan non è morto! »
> Tremarono le mie vene, i miei capelli, e le selve,
> le messi, le acque, le rupi, i fuochi, i fiori, le belve:
> « Il gran Pan non è morto! »

Ancora il mondo appar quasi una finzione dell'anima del poeta, che sembra agiti insieme le sue vene, i suoi capelli e le selve e la veste della terra. Ma giá nella prevalenza dei nomi, con cui il creatore evoca gli aspetti delle cose esterne, si annuncia vicina l'obiettivazione, la separazione dell'anima individuale dall'universo multiforme:

> Tutte le creature tremarono come una sola
> foglia, come una sola goccia, come una sola
> favilla, sotto il lampo e il tuono della parola:
> « Il gran Pan non è morto!

Tutte le creature, che non sono piú *in me* com'erano poc'anzi i cieli, i piani, il mare, ma vivono esterne e libere dalla mano del creatore. Cosí in breve giro di versi abbiamo veduto l'affermazione piú pura dell'idealismo, che è la natura intima di questa poesia, e il suo risultato piú costante nell'arte, l'obiettivitá serena dell'intuizione. Cosí l'uomo ed il poeta è ancora quale fu cantato dal divino Shelley:

> Man, one harmonious soul of many a soul
> whose nature is its own divine control,
> where all thinge flow to all, as rivers to the sea,

« un'armoniosa anima di molte anime, a cui la sua natura è unica legge, dove tutte le cose confluiscono nella grande unitá come i fiumi nel mare ». Dalla visione dell'unitá del mondo di cui è centro inviolabile l'individuo, sorge, come vedremo, lo stile e la forma di Gabriele D'Annunzio, sorge, com'è troppo chiaro, la fede nella potenza, nella libertá dell'uomo e nella sua signoria sul mondo e perciò la lieta serenitá, la cara ai Greci φιλόφρων ἡτυχία, la tranquillitá benigna madre di bei pensieri. E se l'universo

è uno, se la fiamma e la semenza, l'alveare ed il gregge, l'oceano e la luna, la montagna ed il pomo sono le membra del Signore, le acque dell'Eterna Fonte, molto noi dobbiamo conoscere e vivere per comprendere e adorare la grande Unitá panica. Noi, viventi nello spazio e nel tempo, non possiamo raggiungerla nella sua purezza, ed è quindi nella diversitá che possiamo sentirla. E la diversitá, variamente chiamata, ora detta la Sirena del mondo, ora la Vita, ora la decima Musa che ha i nomi di Euplete, di Euretria, di Energéia, la ben piena, quella che tutto comprende e che ha tutte le forze, la diversitá regna divinitá massima nel poema ed è fin dal principio invocata con parole grandi.

*
* *

Poiché il critico fa pensiero di ciò che nel poeta è intuizione, e dolorosamente quando è persuaso della superioritá che per l'immediata apparizione del mondo colloca la poesia al sommo delle facoltá umane, io ho voluto mostrare che il mito vive nella moderna letteratura come pura forma fantastica, rispondente sebbene con nomi vecchi a pensieri nuovissimi; che la nuova poesia pagana celebra le cose del Mondo come apparenze dell'unitá essenziale e inattingibile, che il Pan di Gabriele D'Annunzio, appena affermato nella filosofia greca ma non mai compiutamente intuito dalla poesia antica, è questa unitá ed è collegato col Braman o Atman degli Indiani e col *noumeno* dei filosofi, che, infine, classicismo è idealismo. L'ho poi storicamente collegato con la ininterrotta progressione del secondo elemento della vita italiana, il paganesimo classico — sorto quando il cristianesimo aveva giá dato il suo capolavoro impareggiabile — il quale, lungo molti secoli, dal Petrarca al Foscolo e al Carducci fu lentamente e pertinacemente condotto dalla superficie al fondo, dal latino medievale al latino romano e dal latino romano, finalmente e faticosamente, al greco; e ho anche voluto accennare alle sue relazioni con i poeti-filosofi del secolo scorso, dai quali egli, oltre che da sé medesimo, ha tratto l'amore per la poesia eroica dei Greci, per la tragedia e la lirica

celebratrice, che era ancor raro da noi, se il Foscolo, pur nudrito di profonda coltura ellenica, ebbe cara la poesia omerica ma non amò troppo intimamente l'arte di Atene e fu ancor caldo di qualche simpatia per gli Alessandrini, e se il Carducci, nudrito di polpa piú romana che greca, si mantenne sempre vicino a Orazio meglio che a Pindaro. Cosí il naturale svolgimento della poesia classica italiana e la subitanea ed effimera poesia filosofica oltremontana confluiscono in questa *Laus Vitae*, che è poema di forma pagana e di significazione idealista e panica. Panica dirò, per non usare l'ambigua parola *panteistica* che potrebbe trar parecchi in errore.

Sappiamo cosí in qual modo sia sorto e qual luogo occupi nella storia della poesia questo poema, non che cosa valga e in che si distingua da quelle opere che lo precedettero con intendimenti filosofici non profondamente dissimili. Poiché, se il nuovo poema non dicesse una parola nuova, se non portasse una intuizione freschissima delle cose, se in altri termini non mostrasse il suggello indelebile e incomunicabile della forma, vana sarebbe ogni esegesi filosofica e storica; chi veramente non è capace d'ideare un poema con orgogliosi intendimenti filosofici?

Ora questa parola *intendimenti filosofici* mi suggerisce una delle qualitá singolari della *Laus*, di quelle, dico, che la fanno un organismo poetico. Ed è che la *Laus*, se differisce dal *Prometeo* dal *Manfredo*, dal *Fausto* e per la forma esteriore e per il sentimento e per molte altre qualitá, differisce soprattutto per la profonda e completa sommersione del pensiero nella forma. Gl'intendimenti filosofici che ho tentato di porre in luce non sono visibilissimi, e forse ho errato parlando d'intendimenti e dovevo dir meglio significazioni. Il D'Annunzio è incapace di versificare un'astrazione, un'idea pura al modo di Goethe, o una massima morale a modo di Pindaro, cossiché, se la ricchezza di un poeta deve misurarsi dalla quantitá dei versi che si possano bellamente disporre in una raccolta di sentenze auree per i giovinetti, nessun poeta fu mai piú misero di colui che scrisse la *Laus*. Tanto è rara la massima, il consiglio, l'ammonimento, che, allorché

appare nella gran selva delle immagini, scuote e accende come una súbita luce:

> E cosí parlò la paura
> della solitudine in me
> per la mia fiacchezza. L'eroe
> fisso era in ben altra rancura.
> — Sii solo — rispose egli a me —
> sii solo della tua specie,
> e nel tuo cammino sii solo,
> sii solo nell'ultima altura. —

L'ammonimento morale, appena pronunciato, si risolve nell' immagine: ora vedremo, nel resto della medesima strofe, ripetersi la medesima imperiosa dominazione del sensibile sull'astratto:

> Il cuore è il compagno piú forte.
> Tre volte i guerrieri son pari:
> liberi davanti al dolore,
> liberi davanti al periglio,
> liberi davanti alla morte.
> E ciascuno è pronto a sé stesso,
> ciascuno a sé stesso è fedele:
> un arco che ama il suo dardo,
> un dardo che brama il suo segno,
> un segno che è sempre lontano.
> E la libertá è lo squillo
> d'oro, il clangore che incendia
> il cielo antelucano.

Il cuore batte per l' impetuosa violenza del consiglio in un ritmo alato, nel quale triplici e duplici onde si rincalzano e si afforzano; ma la fantasia non è tradita, né lasciata deserta; ché la prediletta immagine del guerriero che trae l'arco e l'ascensione verso l'altura nella solitudine e l'alba chiaramente sonora sono tali visioni da riempierla affannosamente.

Or come noi amiamo ricercare le origini di quello che ci meraviglia, io volli mostrare fin da principio qual fosse la vita fantastica del D'Annunzio fanciullo, poiché in essa è il germe di ogni suo ulteriore svolgimento. Era utile per far sapere a quelli, che, avendo leggicchiato fra sonno e veglia qualche ballatetta dell' *Isotteo* e qualche pagina

del *Piacere*, pensano che il D'Annunzio celebratore di eroi e di volontá è una recente formazione artificiale dovuta ai consigli dei critici, come ogni poeta vero porti in sé le leggi del suo svolgimento e se cambia rimanga pur lo stesso a simiglianza del sole *alius et idem* celebrato da Orazio, e come il *Canto Novo* sia piú vicino all'ispirazione delle *Laudi* che generalmente non si pensi. Era anche utile, per ritrovare nella puerizia del poeta la sua qualitá piú essenziale, l'impossibilitá di versificare il pensiero astratto.

Accennai brevemente alla formazione del Carducci: del Goethe, dello Shelley e degli altri poeti idealisti europei tutti sanno come sorgessero fra tendenze avverse ed opposte e come nel loro spirito stesso i diversi amori del secolo lungamente combattessero e come la risoluzione finale del conflitto, se pur vi fu, fosse dovuta in gran parte alla ragione. Furono spiriti gravi, nudriti intimamente di filosofia e di politica, e il pensiero astratto fu spesso il regolatore delle loro creazioni artistiche. Cosí avvenne che nel *Faust* entrarono in iscena le nude e pure idee e che non solo le opere ancora imperfette dello Shelley, come la *Regina Mab*, ma perfino il terribile *Prometeo* constino in non piccola parte di ignudo pensiero mirabilmente verseggiato. Cosí, per un esempio, parlano gli Spiriti della Mente: « Da etá immemorabili noi siamo le benigne guide e i custodi della Mortalitá oppressa dal Destino. E noi animiamo, senza turbarla, l'atmosfera dell'umano pensiero ». E il Demogorgone chiude la tragedia proclamando il regno della Gentilezza, della Virtú, della Sapienza e della Pazienza.

Soccorre al divino poeta la potenza meravigliosa di donare il suo spirito alle cose del mondo; per il che, se non raramente avviene che nude astrazioni pronuncino nella sua poesia pure teorie, piú spesso un'immagine, una parola suggerita dalle piú profonde intimitá dell'anima crea una visione rapida ed improvvisa, che non dileguerá. Dice una voce dalle Montagne: « Per tre volte trecentomila anni noi stemmo sulla superficie dei terremoti: spesso, come uomini convulsi di paura, tremammo nella nostra moltitudine »:

Oft, as men convulsed with fears,
we trembled in our multitude.

Una pura nozione scientifica s'è subitamente tramutata nella piú vasta intuizione immaginosa che sia nel *Prometeo*.

Or questa facoltá di ridurre fulmineamente il concetto in visione non abbandona mai Gabriele D'Annunzio, perché egli fu classico prima d'essere classicista, visse nei miti prima di conoscerli, amò la potenza dell'uomo prima di proclamarla. La sua poesia infantile lo dimostra, io credo. Fin dal *Canto Novo* e forse fin dal *Primo Vere* celebrava e cantava in sé stesso tutto il mondo; onde non ebbe bisogno di affermar come lo Shelley che «l'uomo è un'anima armoniosa di molte anime, nella cui unitá tutti i torrenti confluiscono», poiché, prima di saperlo, lo sentí. Nella sua poesia mancarono quasi totalmente i conflitti e le formazioni riflesse; come intuizione dell' Universo essa nacque tutt'una, d'improvviso, non giá conquista faticosa del giovanetto poeta, ma dono regale offertogli da una schiera laboriosa di predecessori. Giunto a maggiore coscienza della sua opera, egli non canta l'anima dell'Universo come un concetto filosofico, ma come un'immagine, come quel dio Pan bicorne dal piè caprino suonatore del zufolo di sette fóri che riappare mirabilmente ingigantito, ma che è pur sempre l'agreste Pan, a cui nella sua fanciullezza offriva non melagrane e fichi e miele e nardo e focacce, come l'arcade Lamone, ma i sette calami arguti, invocandolo largo di frutti nella breve stagione ai suoi piaceri ed alla dolce Ospite.

Tra i filosofi predilesse Federico Nietzsche, il distruttore di idoli e creatore d'immagini, lo scrittore turbinoso e dovizioso, colui che — se pure ad alcun tedesco somiglia — è vicino al Goethe per l'orgoglio stilistico e ad Arrigo Heine per il ghigno sardonico meglio che al Kant o allo Hegel per il rigore della deduzione, l'autore di quel Zarathustra che sembra, e non solamente per il titolo, piú simile a un poema orientale che ad un sistema di filosofia europea: tra i filosofi insomma predilesse un poeta. Ed anche in Platone, altro suo culto, amò di preferenza i lucidi miti allegorici e non i sottili ragionari e la contraddizione incalzante.

Agevolmente dunque s'intende per quale disposizione naturale — che è poi la qualitá comune ora in maggiore ora in minor grado a tutti i poeti — il D'Annunzio tenda a rappresentare e le cose sensibili e le cose dello spirito sotto una forma vivente. Egli tende a dar vita individuale anche alle idee piú generiche ed astratte. Pensa, per dire un esempio, che la felicitá è a lui venuta non chiamata; e per l'abitudine lirica dell' invocazione, le si rivolge chiamandola:

Felicitá, non ti cercai.

L'invocazione è giá quasi una personificazione; l'idea che la felicitá, pur non cercata, viene e si dona, suggerisce il ricordo d'una donna amorosa:

> Felicitá, non ti cercai,
> ché soltanto cercai me stesso,
> me stesso e la terra lontana.
> Ma nell'ora meridiana
> tu venisti a me d' improvviso,
> coi piedi scalzi e col viso
> velato d'un velo tessuto
> di quei fili che talora
> brillano impalpabili all'aere
> opere d'aeree fusa.

Ecco un'immagine individuale poeticamente definita con alcuni di quei particolari che uccidono irreparabilmente l'astrazione: viene nell'ora meridiana, scalza e velata; è una fanciulla, una timida amorosa che ha nome Felicitá, non la Felicitá in apparenza di donna benigna. Per pochi versi il poeta si risovviene del nome che ha dato alla donna:

> Tu torni e tu tornerai,
> come l'aura intermessa,
> che manca perché va piú lungi
> . . . .
>
> . . . a vestirsi
> di freschezza novella
> da recare a colui che l'ama.

Ecco torna l'amore, e l'immagine della fanciulla cui

diede nome Felicitá è nuovamente carezzata e arricchita di espressioni piú nuove e profonde:

> Il mio cor non ti chiama
> né ti attende. Tu repentina
> entri e mi guardi con occhi
> negri d'un negrore velluto
> come quel degli occhi onde occhiuto
> è il fior della fava nel mese
> di marzo tra pioggia e chiaria.
>
> E tu m'assempri l' iddia
> parrasia, Carmenta dai lunghi
> riccioli, che portava
> ghirlanda di foglie di fava.

Gli dispiace anche il nome di Felicitá, che ricorda troppo una significazione intellettuale, per questa divina giovinetta, e gode di nominarla con un nome divino, e assomigliarla quasi ad un'agreste Primavera. Essa ha il primo odore dei campi di marzo, ha i denti di brina, la prima peluria della mandorla nova è men dolce della sua guancia, le sue dita chiuse sono come lo spicanardo, i petali dei giaggioli non si piegano con la grazia dei suoi capelli pettinati dal vento, il suo seno verginale è mosso dal suo fiato profondo

> . . . . come il nido alcionio,
> che palpita a fiore del sale
> col palpito lento e infinito
> di tutto il mare placato.

È una creatura di meravigliosa dolcezza, e da ognuna delle linee con cui il poeta l'ha dipinta sembra trasparire un'anima infantile e, vorrei dire, azzurrina. Ora il poeta si ricorda e ci ricorda ancora che quella fanciulla è la Felicitá, è la veste simbolica di un concetto:

> Di cose fugaci e segrete
> sei fatta, di silenzi
> e di murmuri...
> o Felicitá del cor prode.

Ma noi non dimentichiamo la dolce immagine che ci era apparsa, e pensiamo quasi che il poeta abbia voluto,

chiamandola *Felicitá del cor prode*, lodare la sua giovinetta amante, come altri la direbbe *fontana di dolcezza* o *via che al ciel conduce* o *turris eburnea*. Il significato dell'allegoria diviene solo una attribuzione della creatura. E nemmeno il poeta oblia la sua Carmenta coronata di fiori di fava, e finge che, mentr'ella giunge, la oda la Musa e si volga, la Musa che la somiglia, se non che ha negli occhi il colore marino.

> Che ci porti, quali bei frutti
> di paradiso insulare
> per invogliarci a largare
> novamente le vele
> umide ancor di tempesta?
> Che ascondi nella tua vesta?

Che ascondi nella tua vesta? Cosí l'ultima linea, ché con questo verso si chiude l'inno, determina e compie ancora la diletta figura femminea, che ha nome Felicitá. Tale è la mobilitá dell'allegoria dannunziana, la quale mentre eleva la vita delle sue figure, pur la mantiene integra e completa e nettamente determinata, né la turba con la ricerca di una esatta corrispondenza fra le apparenze della figurazione e la sostanza del figurato. Disse il De Sanctis, e colpiva nel segno, che l'allegoria medioevale è falsa poeticamente per il suo rigore logico che uccide le creature e ne fa mostri. È ancora poetica la lupa « che di tutte brame sembiava carca nella sua magrezza », ma il concetto nudo e puro, inestetico dunque, balza nel verso

> e molte genti fe' giá viver grame,

come non ha significazione estetica il veltro che si ciba di sapienza e amore e virtude. Cosí Dante diventa poeta grande, quando liberamente animava le sue creature incurante della loro significazione ideale che, pur mentr'egli la dimenticava, ingrandiva smisuratamente il valore della sua immaginazione; e Wolfango Goethe non era certo grande creatore, quando rappresentava il fanciullo Euforione carpire una vergine e questa divampare e fiammeggiare nello spazio, né quando fa Elena, immagine della

bellezza, cosí parlare: «Io porto ovunque lo scompiglio in seno agli uomini, di guisa che essi non tengono piú conto alcuno di sé stessi né di nulla. Per via di rapimenti, di seduzioni, di combattimenti, i semidei, gli eroi, sí anche i demoni mi hanno fuorviata qua e lá nelle tenebre. Unica e semplice forma posi a soqquadro il mondo, sotto duplice aspetto feci peggio ancora; ora, sotto una triplice e quadrupla sembianza, reco danni su danni». Un pensiero simile ha Gabriele D'Annunzio, e per lui la bellezza non è Elena ma Ippodamia, la progenitrice degli Atridi nefasti. La vede nel rotto fronte del tempio giacente

. . . . . . sola
tra Pelope e i quattro cavalli,
orrendo virgineo silenzio
chiuso nella gravezza
del dorico peplo. Constretta
nelle pieghe rigide come
nelle ferree dita del Fato
eri, o figlia d'Enomáo.
Ma il pensier tuo, sotto i folti
riccioli simili alle uve
della bimare Corinto
mèta alla corsa fatale,
immobile vivea
nel fiammeo soffio dei quattro
corsieri giá pronti col carro.
E non ebbe il Cillene
non il Taigeto un abisso
terribile come il tuo grembo
intatto che Pelope amava.

Fin qui Ippodamia non è che la sposa di Pelope, la madre degli Atridi, terribile per le oscure fatalitá che racchiude nel suo grembo, giá ingrandita nella fantasia del poeta dalla previsione dell'immagine, ma pur non turbata nella sua libera esistenza: la Bellezza non sta fra Pelope e i quattro cavalli, non ha il capo ornato di riccioli simili alle uve di Corinto. E, quando appare l'immagine, il simbolo, come altri direbbe, esso non entra a far parte del carattere d'Ippodamia, ma è dal poeta espresso indipendentemente, come vivente solo nel suo spirito. Si chie-

de: «Perché di súbito amore anch'io t'amai, genitrice d'Atreo?»

L'imagine in te ritrovai
della perigliosa Bellezza
che di sé m'accese e m'accende,
virginea nel rigore
del suo vestimento ordinato,
urna di tutti i mali,
profonditá di dolore e di colpa,
remota cagione di lutti infiniti,
funesto silenzio ove rugge
ebro di lussuria e di strage
l'umano mostro nudrito
d'inganni per 'l labirinto
dei tempi.

Ippodamia non è la Bellezza, non è Elena che dice d'esser passata da unica a duplice e a triplice e a quadrupla, ma una creatura vivente di vita sua la qual suggerisce al poeta quell'immagine con la quale egli dá sostanza ad una sua concezione intellettuale. Ma questa immagine — bene è insistere su questo punto essenziale — non turba e non uccide la creatura, anzi, in quel punto ove noi leggiamo *urna di tutti i mali, remota cagione di lutti infiniti*, possiamo pensare, come giá avveniva per la Felicitá, che la Bellezza sia un attributo e un'immagine di Ippodamia, non giá Ippodamia un'immagine di quella. E súbito dopo l'eroina ritorna qual semplice creatura: la significazione profonda rimane come presupposta e cinge di ombra e di terrore la figura nefasta, senza impedirle di essere la madre destinata di Trieste e di Atreo, la vergine nata ad una feconditá spaventosa.

E il tuo padre in segreto ha fame
di te; e il Tantalide è certo
di premerti, al tramonto
del sole, nudata e superba
sopra le sue pelli di belve.

Non la Bellezza è desiderata dal padre, né è premuta dallo sposo, al tramonto, sulle pelli ferine.

Per questo, allorché Gabriele D'Annunzio dá persona

alle nozioni e alle idee, quasi sempre è creatore di miti e non di allegorie, di persone e non di concetti, d'immagini e non di ragionamenti. Le sue personificazioni non sono mai generi, sibbene individui. Nel bel mezzo della sinfonia silvana della *Versilia* sgorga, come una polla, un breve motivo ritmico che sembra cantato da un oboe solo:

> Ora scende da Pietrapana
> il lesto Settembre col flauto.

Lesto, col flauto, da Pietrapana; perché? Non è questa un'allegoria, ché l'allegoria è un preciso travestimento sensibile dell'astratto; e qui Settembre è veduto come un giovinetto silvano, in un certo atteggiamento e in una certa via, che non corrispondono affatto alle qualitá generali del primo mese d'Autunno. I sogni cinti di corone danzano sotto « i belli archi alti e leggeri ». Alla fine della *Laus Vitae* viene al poeta il Silenzio:

> Ecco, venir veggo pel prato
> dell'erba il selvaggio Silenzio . . .

selvaggio, pel prato dell'erba: è questo il Silenzio? ma il Silenzio non è necessariamente selvaggio e non viene dai prati. O non è piuttosto un divino fanciullo silenzioso?

> A me venire qual cauto
> satiro su piede caprino
> con occhi si chiari che sembra
> lucergli tra i cigli tremore
> qual di linfe tra colocasia.

Eccovi del Silenzio fatta una creatura vivente. Ed ora ne udremo la leggenda:

> Ei fece pur ieri il suo flauto
> secondo la norma del dio
> tegèo, ma del pollice soffre
> per una scheggetta di canna
> che vi s'infisse . . . . . .

Secondo molti eruditi, ogni mito non è se non il travestimento sensibile d'una nozione astratta; ma, se pur

questo è accettabile, non perciò il mito vien confuso con l'allegoria, essendoché la persona mitica ha vita dipendente dal concetto, di cui sarebbe l'espressione. Un esempio evidente è nelle celebri personificazioni greche, Eris, Thanatos, Tyche, Eros, Eos, che, pur rappresentando la discordia, la morte, la fortuna, l'amore, l'aurora, non furono né dai poeti né dagli statuari raffigurati con quei soli attributi che fossero trasferibili al concetto, e la Nike di Samotracia è certamente la Vittoria, ma è anche un'alata figura femminile. Questa è la profonda distinzione tra il mito e l'allegoria: ché l'allegoria è puramente razionale, e quindi fuori dell'Arte, mentre il mito — e mito è ogni grande creazione di poesia — è insieme individuo e universale. La Nike di Samotracia è insieme la Vittoria ed è sé stessa: la Nike di Samotracia; cosí come Macbeth è insieme l'ambizione ed è sé stesso: l'uccisore di Duncan.

Onde avviene che l'allegoria è sempre perspicua, rimanendo un puro concetto logico, laddove il mito, complessa elaborazione poetica, si presta, se non v'è un nome rivelatore, ad interpretazioni arbitrarie. Facilmente comprendiamo che siano Eros e Thanatos; ma per le divinitá i cui nomi sono men facilmente intelligibili ferveranno sempre le lotte tra gli eruditi; e nella storia dell'Arte sará difficile un accordo sulla significazione della Primavera botticelliana, appunto perché il dolce Sandro dipinse un mito non un'allegoria, disse una leggenda non una parabola.

Cosí avviene in Gabriele D'Annunzio, dominato, com'io notavo, da una tendenza imperiosa a ridurre il pensiero in immagini; taluni suoi versi rivelano a un occhio acuto complesse elaborazioni d'idee, ma sono poesia in quanto le rivelano in forma sensibile e vivente. Noto è che egli vede nella Bellezza la pacificatrice del mondo, la nemica del dolore turbinoso che non ha posto nella grande poesia; idea non nuova e che fu cara a Federico Schiller. Ma questi, come tutti i poeti di Germania, fu troppo amico della filosofia, e, come compose odi sugl'ideali ed altre nelle quali logicamente spiegò, invece d'intuire, l'euritmia della danza, cosí espresse anche questo pensiero in

una forma teorica. Hegel disse nell'*Estetica*: « Possiamo porre al culmine dell'ideale quella calma piena di serenitá, quella felicitá inalterabile che attinge nella gioia del suo essere una natura che basta a sé medesima e di sé medesima è soddisfatta. Ogni creatura ideale nell'arte ci apparisce come una divinitá felice ». E Schiller proclamò con tono non profondamente diverso: « Nelle limpide regioni, ove abitano le pure Forme, non irrompe la torbida tempesta del dolore ». Or Gabriele D'Annunzio nella *Laus Vitae*, poiché ha invocato da Zeus un segno per vincere i mostri multiformi interni ed esterni contro i quali egli combatte, ode dal suo indovino questo responso:

> Combattere e vincere i mostri
> non ti varrá su la Terra
> se trasfigurarli non sai,
> Aedo, in fanciulli divini.

Entro questa immagine è il pensiero di Schiller e di Hegel, ma l'immagine è poesia e il pensiero non è.

Il pensiero si trasforma in immagine e i concetti generici appariscono sensibilmente. Come gli antichi piú visibilmente, ma in veritá tutti i popoli artisti e tutti gli artefici, fecero degli Elementi e delle Passioni statue marmoree e immagini di parole, troviamo nella *Laus* il Silenzio e la Felicitá di cui giá ho parlato, il Rischio dagli occhi irretorti e il Crimine irto e le Manie meridiane delle cittá terribili erranti col passo degli sciacalli, cogli occhi gialli di sanie e vermigli di cruore, pronte a scagliarsi come doghi, e il fosco fanciullo Thanatos ed Eros che

> triste come un rogo consunto
> ascolta per entro a' capegli
> che sono un unguento stillante;
> languisce in un freddo sudore;
> poi vuota la tazza che gli offre
> la morte, ove tutti i piaceri
> spremuti fanno un sol tòsco.

E mille ancora vi sono di queste personificazioni mitiche, simili alle divinitá chiaramente simboliche delle antiche religioni. Ove l'interpretazione del mito non è nella

parola stessa, piace al lettore di ricercarla, non giá per vuota oziositá, ma perché una profonda significazione attribuita alla creatura del poeta fa piú intensa la commozione e raccoglie e collega le impressioni disperse; per qual ragione altrimenti gli uomini s'affannerebbero tanto ad interpretare le antiche leggende e le moderne opere d'arte, dalla *Primavera* al *Faust?* Perciò ad Enrico Cocchia piacque di ricercare ingegnosamente — troppo forse ingegnosamente — una tela allegorica nella *Cittá Morta*, ed io amo vedere in Francesca l'Italia amorosa e poetica del Rinascimento che sorge tra le armi e dalle armi è uccisa, e un mio amico legge nei due versi del Commiato

> il crine irto nel turbo della sorte
> cui ricompose la divina Isotta

un'altra immagine della tranquilla Bellezza ordinatrice. Ma nella *Laus* poche sono le occasioni a simili fantasie, poiché i miti hanno quasi sempre la loro spiegazione ben chiara. La vecchiezza di Elena è forse l'esempio piú cospicuo del modo, in cui questo poema allea naturalmente il significato superiore della rappresentazione con la inviolata indipendenza di questa.

In un lupanare di Patre, il poeta dona la dramma ad una vecchissima lena, orribile. Giá sentiamo ch'ella ha una profonda significazione tragica, quando il poeta ci dice di sé: «i millenni d'onta e di lutto — oppressero il cuor mio vivente», e della lena, poich'ebbe ricevuto la dramma: «la grande sua bianca criniera — si dileguò nella notte». Davanti alla meretrice di Pirgo, uno dei cari compagni avea ricordato sardonicamente Omero, ed ora dice al poeta:

> Aedo, tu desti la dramma
> a Elena figlia del Cigno,
> che fatta è serva millenne
> d'una meretrice di Pirgo.

Allora il poeta pensa a Paride, desideroso d'Elena spartana:

> E disse il compagno: «L'estremo
> Eroe cui ella soggiacque
> nomavasi, come l'idèo
> rapitor suo primo, Alessandro».

E dal connubio nacque Alessandria. Or ecco, il mito è interamente rivelato: la lena, la vecchia Elena, è la figura della Grecia corrotta. Pur non cessa di rimanere sé stessa. Il poeta ha parlato di un connubio tra Alessandro e la Grecia; or sentite come lo descrive:

> E vennegli Elena per l'acque
> dai lidi argivi incurvati
> secondo la forma del labbro
> ledèo;

e, se venne dalla Grecia, non era la Grecia, ma Elena creatura reale di poesia;

> . . . . . . venne
> recando nel cinto il profumo
> dell'Ellade caro al signore
> dell'Asia. E il macedone scosse
> la figlia di Zeus nudata
> su le fondamenta fatali.

Poi narra che fu contaminata dai centurioni di Roma, e fu contaminata come donna e non come simbolo, se le ispide barbe punsero il suo dolce corpo e se la sua lingua lambí le calcagna ai violenti. E, corruttrice di tutti, soffiò dovunque il suo fiato pestifero, e finí nell'ultima vergogna:

> spezzò il suo ultimo dente
> per rodere gli ossi ed i tozzi
> contesi alla cagna scabbiosa.
> Or tu la vedesti alla porta
> di quella femmina elèa,
> crinita di grande canizie.

Elena, la vecchia Elena, la Grecia di Paride di Achille di Alessandro di Roma dei Turchi, è pur sempre rimasta la serva della meretrice di Pirgo, in tutta l'integritá del suo carattere materiale e spirituale. Solamente la sua vecchiezza è resa leggendaria; la significazione del mito, con un senso di amara ironia, è sulla bocca del compagno e non entra a far parte della rappresentazione; il mito mantiene la sua vita singola pur non celando il suo valore universale, la serva del lupanare è la Grecia, una terra, un popolo, una storia, e pur rimane la vecchia femmina senza cigli dall'artiglio proteso a chiedere la dramma.

II.

« Laus Vitae ».

Esposta la significazione generale dell'opera di Gabriele D'Annunzio, l'idealismo panico, e il modo con cui egli crea liberamente il mito e il valore che a questo bisogna attribuire, potremo discorrere piú direttamente del poema, e in breve, ché non temeremo di venir fraintesi. Non sará, per esempio, necessario spendere molte parole intorno ad Ulisse, che ad un critico e giornalista insigne dispiacque di veder cosí esaltato nel poema, perché Ulisse è l'uomo dalla parola callida, dall'azione infida, dal fantasma torbido, il precursore di Machiavelli, colui che è per la Grecia la personificazione dell'artificio e le cui armi sono la menzogna, l'astuzia, l'intrigo. Il critico rincalza la sua asserzione con dotte citazioni dall'*Iliade*. Ma per noi, dopo quello che abbiamo detto del mito, è superfluo osservare che l'Ulisse della *Laus Vitae* non deve ricercarsi né nella *Iliade* né in Grecia, ma appunto nella *Laus* : potremmo certamente ricercarne le origini nell'*Inferno* dantesco, dal quale egli lo ha tratto, o anche nell'*Odissea*, ma l'*Iliade* e la pubblica opinione dell'antica Grecia non hanno contribuito in nulla alla creazione di quest'Ulisse, che del resto ha in sé la sua indole e il suo carattere, e non è né il πολύμητις né il *duplex*, ma l'eroe dal magnanimo cuore, il piloto di tutte le sirti, il re del Mediterraneo, colui che della sua anima fece la sua Sirena.

I tre primi canti sono come un prologo sulla vita torbida di gioie e di malinconie, dedicata al sogno e al desiderio, e ci narrano come il poeta, attraverso la volontá e il piacere, giungesse a trasfigurar sé medesimo e a vivere nel mito. Il primo ed il piú lungo viaggio narrato nel poema, che occupa dodici canti, è dunque il viaggio alla ricerca del mito, verso l'Ellade santa. Vivere presso gli dèi e gli eroi significa scuotere l'ultima cenere dal capo, raggiungere la intera libertá e puritá dello spirito, apprendere l'amore della superba solitudine. In veritá la Grecia è perita : essa è la serva millenne d'una meretrice, e il periplo dannunziano nell'Ellade è il viaggio tra la morta gente; ma vivono i miti superstiti, che ancora dicono qualche inattesa parola e dánno un'arma per meglio combattere o un ritmo per meglio gioire. Cosí l'Alfeo insegna a mantenersi puro nel gran mare salso dell'esistenza, e Ippodamia rivela con Ifigenia, sua lontana progenie, la finale puritá e bontá della Bellezza, attraverso le colpe e i delitti, e Thanatos fa piú rossa la gioia, e Pegaso insegna a volare verso gli alti pensieri, e il mito di Demetra e di Demofoonte ammonisce che l'anima dev'essere temprata nel fuoco, e la sterilitá di Delo ingiunge : « Sii puro ! ». Questo dá oggi la Grecia, e la visione di meravigliose beltá naturali : la sua vita e il suo spirito sono disparsi. Evoca il poeta le gare Olimpiache, e Temistocle, Pericle, Alcibiade, Pindaro, Erodoto balzano rivelati da un segno, da una parola, da un gesto ; ma non piú gli uomini ambiscono il ramo d'ulivo selvaggio. Non piú la spiga è mietuta in silenzio, né Zeus, l'ordine supremo, domina il mondo, né gli uomini sanno ascoltare il canto della cicala apollinea e vivere nella grande serenitá contemplante : le nove Muse spariscono senza lasciar traccia.

Tale epicedio canta mestamente il poeta alla Grecia, alla terra santa. E sovranamente regnano, pur nel viaggio tra i morti, i due grandi vivi della Grecia, Ulisse, l'avido e infaticabile eroe, divenuto latino nel nome e latino nel verso di Dante, assunto perciò nella piú grande stirpe del presente e del futuro, progenitore degli uomini moderni, cupidi d'imprese, di vittoria, di conoscenza, padre degli Ulissidi ; ed Ermes, il piú moderno fra gli

dèi greci, il maestro di commerci, il Macchinatore, il Costruttore, il Pellegrino. Egli è ancora il nume presente degl'infaticabili mortali, sotto nome di Vita, di Scienza, d'Impero, e certo molto si godrebbe nell'udire ciò che l'uomo ha saputo compiere pur senza dèi; ond'egli dice al poeta:

> Tanto adunque sopra la Terra
> deserta d'iddii può la vita
> anco esser ricca, Ombra d'Aedo?
> Parte alcuna in te riconosco
> di ciò che fu nostro, se indago,
> ed è la tua parte di gioia,
> la tua puritá sorridente.
> Ma innumerevoli sono
> le cose novelle che ignoro,
> e le geniture dei mostri
> che pur non sembran pesare
> alla levitá del tuo passo.

E questa innumerevole ricchezza egli celebra in un lungo canto, il nono, che è tutto un inno bacchico alla vita moderna, alla quale, se qualche cosa manca, è appunto quella puritá sorridente, alla cui ricerca l'Aedo salpò per la Grecia: il divino ordine di Zeus manca. E giorno verrá, in cui dal presente in travaglio sorgerá questa perfetta unitá della vita, in cui dalle nove Muse sparenti sorgerá la decima, Euplete Energeia, la ben piena, la completa, quella che comporrá armoniosamente le mille forze cozzanti del nuovo mondo, e sulla Diversitá sirena del mondo fará regnare il nume regolatore di Pan. Giacché, anche se celebra Zeus, il poeta non invoca il ritorno d'un idolo, ma il nuovo avvento di uno spirito di vita, che mondi la Terra e disveli « la faccia di Pan che conduce nei tempi il ritorno eternale ». Non la Diversitá, non Ulisse, non Ermes, non Euplete, non Zeus saranno compresi da chi oblierá che essi non sono se non manifestazioni sensibili della grande Unito. E questa è oggi, come sempre, ricercata dall'uomo nella Vita e nel Pensiero, nella politica e nella speculazione dell'intelletto.

Cosí, nel primo viaggio, l'epicedio per l'antica civiltá s'intreccia all'epinicio per la novella. E il mondo dei vivi,

e Roma, l'altra patria, l'altare della gente che di ogni sogno greco fece una vittoria latina, sono ripetutamente invocati. E a Delo, ultimo approdo del periplo, promette un dono di spiche colte alle porte di Roma. La narrazione calma, serena, e solenne anche di qualche ricordo omerico, mentre si parla della Grecia estinta, viene improvvisamente agitata da un vortice lirico non appena la fantasia è commossa dal ricordo della vita presente. Poi, dopo l'apparizione della decima Musa, la tempesta si placa, e lungamente regna la malinconia ; la morta Corinto, la rosa di Beozia, le isole egee dai fiori marini cantati con la mestizia che suggeriscono i fiori di cimitero, affliggono, sebbene serenamente, il poeta : le strofe sono come un respiro un po' grave, ma che non ancora è sospiro. E la pudica divinitá cereale e il silenzio di Delo consigliano una lenta pacatezza di parola e di ritmo. Quand'ecco l'ammonimento : *Sii puro!* ci riconduce alla vita. E prima la promessa delle spighe romane — Roma era stata invocata non molto innanzi — e poi il canto degli Ulissidi risuscitano la procella. E il canto amebeo della guerra, nel quale udiamo i vinti implorare pietá, i vincitori schernire su i campi delle grandi battaglie antiche, e grida, pianti, ingiurie si seguono in movenze che tavolta ci strappano il cuore come una musica crudele :

> Ecco, ecco; siamo la via
> palpitante sotto il galoppo
> di ferro. Ma il cuore vi tocchi
> pianto di vergini, vagito
> di pargoli, ululo di madri ! ;

il canto amebeo ci trasporta subitamente nella feroce battaglia delle cittá odierne.

Roma, l'altra patria, è il secondo viaggio, il regno della vita. I latini sono i figlioli legittimi della Grecia, e ad essi il poeta canta : βούλομαι παίδεσσιν Ἑλλάνων, porta la corona del frontispizio : « io voglio cantare ai figli della Grecia ». Sono celebrate le cittá terribili, le cittá del sangue, della fame, della frode, ma pur ricche della gloria d'una vita immensa, le cittá febbrose che hanno la sera

ebbra e la notte infame, ma che pur sono sacre alla grande alba, al « risveglio dell'Uomo eletto al dominio del Mondo ». È cantata la brutalitá dell'animale umano, che divora, s'accopia, urla, combatte, uccide, ma che pure ha in sé l'invincibile forza che fece la grandezza di Roma ; è cantata la strada sozza come budello bovino, funebre e tetra, ma pur tale che vi debba apparire il dio Ignoto e vi possa procedere un nuovo Trionfo latino ; e la plebe folle e infeconda ma pur balenante talvolta di una bellezza inaspettata. Se nella Grecia è una serenitá morta, qui è la tempesta da cui sorgerá la nuova primavera ; cozzano nel mondo moderno la volontá e la fiacchezza, la forza e il dolore. E dello sconforto, della debolezza che è intorno, soffre il poeta come la cittá che lo circonda ; ed egli dubita, e sta per flettere il ginocchio ed è congiunto col veleno e con la colpa cosí strettamente che ancora, malgrado l'insegnamento della Grecia, dolorosamente teme di soccombere. Pure, se Roma è la cittá terribile, non è essa circondata dal deserto, onde viene « un profumo di fieno e di libertá, quasi un fiato panico » ? E Roma ha in sé un altro deserto, un culmine inaccessibile, la Sistina, ove Michelangelo dipinse la vittoria finale che il poeta desidera e a cui l'umanitá tende. E, come Itaca gli aveva insegnato la volontá e Delo la puritá, la Sistina gli insegna la solitudine, la superba fede in sé stesso, la sufficienza di sé a sé, che piacque al Carlyle nell'individuo eroico. Il poeta ha raggiunto la vittoria : egli è forte e puro, ed ha armoniosamente ordinato le sue forze sí che gli bastano per agire. E l'uomo moderno tende a questa vittoria, e la raggiungerá quando potrá al gran demagogo succedere l'eroe e gli uomini saranno eguali innanzi al pane e liberi, per virtú delle macchine, dal lavoro servile, e sorgeranno i nuovi miti, l'altro pane delle turbe, e sará rinnovata nel mondo la pace Romana, che fu nella vita antica quello che Zeus fu nel pensiero, l'ordine armonioso.

La terra morta, la Grecia, è la tomba di Zeus e di Apollo Musagete, dell'ordine e dell'euritmia; la terra moderna è il regno di Ermes, di Ulisse, della Diversitá. Or questa pare al poeta piú grande della prima, e la spica mietuta in silenzio gli sembra

men pura che il pane addentato
dall'aviditá della fame.

E non è egli l'ozioso amante d'un'antichitá irresuscitabile, né crede che ogni visione sia perita, ma proclama che « i giorni e la fiamma d'ogni libertá son da presso ». E questa libertá sovrana dell'uomo, questa sufficienza di sé stesso a sé stesso, non si raggiunge se non con l'armonia della Diversitá, col regno dell'uno nel tutto, con quello che gli antichi dissero Zeus e che Gabriele D'Annunzio chiama nella natura Pan, e nella vita Euretria. Certamente faticherá a lungo la Cittá terribile prima di divenire il tempio della bella unitá, ma l'individuo può in sé medesimo compiere in breve tempo il viaggio che la stirpe fará in lunghi secoli. Essa ha compiuto il suo viaggio dalla Grecia alla Sistina; l'inviduo può giungere anche al Deserto, alla possessione di sé stesso, alla tranquilla solitudine.

Tale è il significato del terzo viaggio, nell'« immensa ariditá pura del Deserto senza vie e senza òasi », dove giunge al poeta col vento il messaggio ultimo delle libertá e dov'egli seppellisce la sua sfinge e gli avelli « con la lor putredine inclusa ». L'uomo è divenuto il libero signore di sé stesso e dell'Universo; l'Istinto è il « dio certo nel tempio carnale » ; la moderna dovizia vitale è composta con l'antica armonia, la moderna Volontá con la classica Voluttá, ed è nella vita imitato lo spirito di Pan, smisurato e pur retto dalla breve linea d'una melodia di flauto. Questa divinitá innumerevole e pure amorosa del numero musicale ha sempre avuto in signoria la Natura, ed ora reggerá anche l'Uomo, che ha spezzato con violenza l'antica simmetria della vita per arricchirla. Ma l'individuo può raggiungere tale perfezione, prima della sua stirpe, sebbene peregrinando faticosamente: con la volontá, la puritá, la solitudine, attraverso Itaca, Delo, la Sistina, l'azione, la contemplazione, il dolore, può arrivare al grande Deserto, che è la signoria di sé medesimo e delle cose, la rispondenza continua fra il desiderio e l'atto, la vita multiforme e serena.

Onde Gabriele D'Annunzio ha potuto render grazie

della vita alla sua madre mortale ed alla gran madre immortale, la Natura armoniosa, al padre morto ed al padre spirituale, Giosue Carducci, dai quali egli ebbe « tempra sí dura ». E nell'Inno, uno e diverso, ha lodato la Vita una e diversa.

*
* *

La *Laus Vitae* è dunque un triplice viaggio chiuso simmetricamente tra il prologo e l'epilogo celebratore. Viaggi o guerre sono i poemi: con un viaggio di Yudisthira nel funebre regno di Yama si compie il Mahabharata e di pellegrinaggi ascetici è piena tutta la poesia indiana, e tutta una navigazione è l'*Odissea* e in gran parte l'*Eneide*. Il viaggio poi, mistico o terrestre, è la forma comune del poema moderno, dalla *Divina Commedia* al *Childe Harold*, attraverso i poemi cavallereschi nei quali gli eroi, mossi da desiderio d'avventure, errano instancabilmente. Per un altro lato ancora la *Laus* si mantiene sulla via maestra della storia e non ripete vanamente forme giá morte, ed è il suo lirismo. Nel poema vi è sempre stata una progressione dell'elemento lirico, che altro non è se non la chiara impronta individuale del creatore: giá nella malinconia diffusa dell'*Odissea*, in quel rimpianto che vi suona per le etá passate, in quella lacrima che vi si sente invisibile par di scorgere qualcosa di diverso dalla obbiettiva narrazione dell'*Iliade*. Nell'*Eneide* abbondano le accensioni liriche, ora esaltate come il famosissimo *tu regere imperio*, ora malinconiche come l'*et tu Marcellus eris*. E la *Commedia* è giá un poema lirico. Ultimi vengono, per vicinanza alla *Laus*, i *Sepolcri* foscoliani, che hanno qualcosa di epico, modernamente, in quel rapido trascorrere di figure della storia e del mito subitamente delineate e che in quel passare dalla Grecia di Troia e di Maratona a un moderno tempio ricco di statue ricordano lontanamente la struttura del novissimo poema.

Esso rivela, come quasi tutte le opere di poesia profondamente unitarie — e non esso soltanto fra quelle del D'Annunzio — una costruzione che in certo senso è mu-

sicale. Questo dico, pensando ai ritorni di certi motivi e ai presentimenti che serpeggiano in una parte del poema annunziatori di quella seguente, come germi di una melodia che balzerá intera, quando i sensi e l'anima dell'ascoltatore saranno pronti a riceverla con un fremito. Cosí è della serenitá narratrice che nella prima parte s'intreccia complessamente con l'impeto lirico che prepara la seconda; cosí è del mare, caro ai navigatori amanti dei pericoli, che torna con insistenza dalla invocazione alle Pleiadi e ai Fati sino alla conclusione e raggiunge la piú completa espressione nell'inno alla Sibilla delfica; cosí è della visione di Ulisse ripetuta con le medesime parole in fine al canto della Sistina. La parola dell'eroe latino: «*navigare necesse est, vivere non est necesse*», nella quale il poema s'inizia e si conclude, risorge piú d'una volta nel turbine del canto, come il tema generatore della sinfonia s'alza libero sul mare dell'orchestra. Ed anche le diverse apparizioni d'un medesimo concetto modificato, Pan, Zeus, la decima Musa da un lato, Ulisse, Ermes, la Diversitá dall'altro, dánno immagine delle variazioni d'un tema.

L'esaltazione della vita individuale che è nel concetto si manifesta nella forma. Il D'Annunzio, conscio che lo stile è l'anima, la divinitá, la vita personale dell'opera d'arte, ne ha voluto imporre il suggello, come blasone nobiliare, in ogni apparenza del suo poema, perfino nell'edizione, bellissima, sebbene io preferisca la puritá della *Francesca*. E, rifiutando i metri altrui, ha voluto ancora imporre il suo stile al metro, come pochi poeti dai Greci in poi ne hanno avuto l'ardire. Come il Carducci si appressò ad Orazio, il poeta della *Laus* s'attiene alla libertá pindarica, che ha in sé il suo freno e la sua legge: la rapida strofe di ventun versi, non raramente divisa in tre membri settenari, serba ancora qualche traccia del triplice giro dell'ode greca, ma piú strettamente è unita e conchiusa. Rapida come un galoppo serrato, rapinosa come un fiume, col suo battito piú violento di quello di un cuore concitato dona a questo poema tale una vertiginosa velocitá, che non sembra esso contenere ottomilaquattrocento versi, ma le poche strofe d'un inno celebra-

tore. I versi variano dalle cinque alle nove sillabe, e variano anche di piú nell'accento: sono come una materia infiammata in formazione, che tende come a sua forma cristallina verso il novenario, che infatti conchiude assai di frequente la strofe e col ritmo e coll'immagine placa e compone il turbinio dei versi precedenti, quasi una semplice melodia che fissi il caos armonico onde è generata. Un accento sagliente agita il ritmo, che si potrebbe dir resultante di ascensioni giambiche e anapestiche; la libera variazione nella misura del verso permette un'infinita varietá di musiche, in cui s'esprima il continuo ondeggiare dell'ispirazione, e non costringe il poeta all'uso inefficace dei polimetri, che turbano e non commuovono, perché talvolta si percepisce prima la variazione del verso che quella dell'anima del poeta. Questo metro, libero e pur duro, che non toglie dall'esterno ma ha in sé le sue leggi, mi sembra un'antica aspirazione di Gabriele D'Annunzio, che forse ha voluto raggiungere il sogno di accoppiare la grandiosa successione degli antichi ritmi con la bella catena della moderna rima, il linguaggio di Elena con quello di Fausto. Dei metri barbari amò i piú snelli e i piú interrotti: pure nel *Canto Novo* sentiamo talvolta uno strano presentimento della rima:

> Van gli effluvii de le rose da i verzieri,
> da le corde van le note de l'amore,
> lungi van per l'alta notte
> piena d'incantesimi.

Piú tardi, nelle *Elegie Romane*, troviamo i distici fioriti di rime; ma un piú compiuto tentativo di connubio tra un ritmo ideato con qualche libertá e la signoria delle rime è quello delle *Odi Navali*. Quindi Gabriele D'Annunzio non poetò per sei lunghi anni; ma nei suoi libri di prosa il periodo s'avvicina gradatamente alla strofe, sinché nel *Fuoco* la nuova forma creativa è trasparente da un velo lievissimo e sembra pronta ad irrompere come da un calice che s'apra. In realtá, la strofe della *Laus* molto somiglierebbe al periodo dannunziano, se non fosse retta da una legge costante e spesso echeggiante di libere rime: parmi che essa si sia generata nell'anima del poeta

dal suo amore per la grande musica e ch'egli abbia voluto accrescere valore e significazione alla compiuta melodia del verso accentuato e rimato, facendola sorgere dal continuo divenire dell'armonia multiforme. I versi brevi e spezzati s'internano talora l'uno nell'altro, si piegano a vicenda, si fondono in accenti insperati; le rime, non sempre egualmente ricche, quando risuonano nell'impeto lirico fanno violenza al cuore del lettore. Tutto quello che noi segniamo con lo stile è come le armi, i cavalli e i vasi degli antichi guerrieri: ci segue nella tomba. La strofe barbara non fu che del Carducci; la strofe volante, affocata, purpurea, delle *Laudi* non è che di Gabriele D'Annunzio. Egli lo seppe, e disse *oscuro e inimitabile* l'ímpari numero del suo poema, per ammonimento agli striduli corvi letterari, che, poiché non possono rapir l'anima, si cibano di cadaveri poetici.

La vastitá e la concitazione dell'onda ritmica ha consentito al poeta di toccare l'ultima vetta della sua potenza di espressione. In fondo al poema è la lode delle parole, mitica forza della stirpe, che « corrotte da labbra pestilenti d'ulceri tetre, ammollite dalla balbuzie senile » egli seppe rivendicare nella loro vergine gloria. Non io discorrerò ampiamente di taluni aspetti dello stile dannunziano, com'è la struttura rettilinea e moderna del periodo, raramente spezzato da un'inversione, l'assenza di parallelismi, la rapiditá fulminea dell'epiteto. Egli è uno di coloro che salvarono l'Italia dalla triste gloria di possedere uno stile nazionale, come l'ha da parecchi secoli la prosa, e aimè! anche la poesia francese. Stile nazionale significa stile logico, analitico, ragionativo, privo di movenze personali e di atteggiamenti rivelatori, significa lingua povera e schiava d'una divinitá d'ambiguo oracolo, l'Uso; significa Zola preferito a Montaigne, Bonghi a Machiavelli. Il D'Annunzio, come ha voluto un metro suo, ha voluto anche un suo stile ed una sua lingua, che è ricca di modi e di parole tratte d'ogni dove e abbonda di parole arcaiche e latine, ma non d'arcaismi e latinismi; poiché queste due parole mi par che vogliano indicare modi verbali non consentanei alla maniera d'un autore e che perciò siano cospicui nel suo stile come scogli non sommersi e turbino

la sua voce or con stranezza gradevole or con stridore; ed è invece tale l'armonia unificatrice nella parola del D'Annunzio che non i modi arcaici, né i latini, né i greci colpiscono facilmente chi appena li comprenda. Evitate sono quelle comunissime viltá stilistiche, alle quali ben pochi sanno resistere, come l'omissione degli articoli, le licenze poetiche, le armonie imitative e le perifrasi ricurve. La parola è trattata come segno di cose, e non è lisciata né velata, quando deve esprimere brutture e vergogne.

Facilmente si nota nello stile del D'Annunzio l'abbondanza che, se talora aggiunge foga alla lirica e sembra darle ali, tal altra, con la troppo rapida successione di visioni e d'immagini, attenua le impressioni ad una prima lettura disattenta se queste immagini sono d'unica natura, le elide se contemplano aspetti contradittorii delle cose. Dice del male che l'opprimeva prima dei viaggi liberatori:

Aimè, non la bianca pruina,
non la rugiada tremante,
né la scaturigine chiara,
né il bosco con l'umido sguardo
dell'ombra sotto le verdi
sue palpebre, né il giovinetto
vento con gli anémoni in bocca,
né il fiato dei gelsomini
quando a vespro piove su gli orti,
né alcuna gelida cosa
poteva guarire il mio male.

Dice della Sistina:

E fatalitá spaventose
si propagavano pel mondo,
mosse da un gesto, dal lampo
d'uno sguardo, dal reclinare
d'un volto, dal lembo agitato
d'un manto, dal volgersi ratto
d'un pargolo verso la poppa,
dal ripiegarsi d'un corpo
senile nell'ultima sosta.

Simili enumerazioni che necessariamente turbano e distraggono il comune lettore, sono oltremodo frequenti nella

poesia del D'Annunzio e in questo ritmo libero piú che nelle poesie di metro preciso. Nascono anche esse da quella Diversitá, che il poeta ama nella vita e alla quale, in sul principio del poema, canta che talora non elesse, perché parvegli che eleggendo escludesse la maravigliosa sirena del mondo. E l'incapacitá di scegliere nello stile è comune a tutti i popoli e a tutti i poeti di fantasia cosí facilmente accensibile che gli aspetti delle cose irrompono subitamente nella loro anima e la vincolano con la luce e con la moltitudine e la forzano a dire, prima ancora che freddamente ella abbia potuto eleggere tra le molte visioni l'una piú significativa. In tutte le poesie celebratrici le enumerazioni sorgono naturalmente dallo spirito del poeta, che è mosso a ricordare tutti gli attributi e le apparenze di ciò che esalta; quindi le invocazioni sono complesse e ridondanti anche nella purissima poesia greca, come in Omero la preghiera di Crise ad Apollo, come nel *Prometeo* l'invocazione dell'eroe alla Natura e le prime parole di Io, come in Pindaro il celebre frammento su Atene:

> Ὦ ταὶ λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀοίδιμοι
> Ἑλλάδος ἔρεισμα, κλειναὶ Ἀθᾶναι,
> δαιμόνιον πτολίεθρον.

La sobrietá non è il dono dei popoli e degli artisti violenti. Gabriele D'Annunzio sa narrare e dipingere con una puritá che talora ci ricorda le piú serene espressioni omeriche. Cosí dice delle Cicladi « l'isole guerriere e agresti », e poi: « Ah belle da presso e da lungi — le Cicladi, e molto a me dolci », e di Paro: « A Paro vagammo per vie — chiare sotto pergole verdi », e altrove: « E l'anima mia nel mio cuore — tremò d'infinita tristezza ». Molti dei canti sulla Grecia sono di questa tenuitá chiara, ma allorché egli s'infiamma, sembra, come un Alessandro della poesia, trascinare la Grecia sulle rive dell'Indo. In veritá, certe immagini colossali, come la fosca luna cuore titanico e il grappolo di stelle e Lais « le cui bianche braccia avean cinto — tutta l'Ellade amante — come la cintura marina — che spazia dal Ionio all'Egeo », e taluni

passi, come l'orgoglioso encomio dell'opera, mi ricordano non lontanamente la poesia epica degli Arii piú antichi. I quali non eccellevano, io credo, per la scelta dell'espressione, ché anzi nei loro libri, come in quelli biblici, si seguono con portentosa ricchezza le interrogazioni o le immagini, cosicché raramente concedono al lettore il riposo e l'oblio. Cosí Giobbe esalta la potenza di Dio: « Quis est pluviae pater? vel quis genuit stillas roris? De cuius utero egressa est glacies? et gelu de coelo quis genuit? Numquid coniungere valebis micantes stellas Pleiadas aut gyrum Arcturi poteris dissipare? Numquid producis Luciferum in tempore suo et Vesperum super filios terrae consurgere facis? » e continua, incalzando, per capitoli molti. Vyasa cosí descrive i mostri: « Quali con volti accesi ed occhi fiammeggianti: quali con molti piedi e molte teste e molte braccia; grandi schiere di spiriti apparivano, simili ad isole o a monti: alcuni in forma di cani, cignali e cammelli, alcuni col muso di cavallo, di sciacallo, di bove: aveano altri la testa di orso, di gatto, di tigre, di pantera: altri di corvo, di ranocchio, di pappagallo, di oca », e séguita per non poche pagine, nominando tutte le bestie e fingendo tutte le mostruositá.

Tal copiosa affluenza di visioni e d'immagini, naturale a tutte le poesie celebrative — ognuno ricorderá anche gl'inni della Chiesa — e ad ogni poesia ardente dei popoli solari, è ben diversa dalla prolissitá ovidiana, che consiste non giá nella successione sfrenata di aspetti delle cose, sibbene nella pulitura scrupolosa di ogni faccetta di ogni diamantino concettuale e nella cura di non lasciar nulla alla fantasia del lettore. E, quantunque il D'Annunzio abbia cercato — e non invano, come ho detto, assai spesso — di raggiungere quella quasi arida, in apparenza, puritá di disegno che è un aspetto della poesia greca, pure ha sempre amato quell'abbondanza traboccante che gli ha fatto adorare piú di ogni altra la pittura dei Veneti e sentire, piú d'ogni altra, la musica di Riccardo Wagner. Or certamente, io dicevo, questa mania dionisiaca per cui né l'occhio né la fantasia del poeta facilmente si appagano è non raramente nociva; ma meno questo importa per il nostro giudizio che non il chiederci

se tali straricche successioni siano pure enumerazioni concettuali, in cui ogni parte sia richiamata logicamente dall'altra? o non piuttosto subitanee rispondenze di atteggiamenti dello spirito, chiaramente e poeticamente espressi. Non dubiterá, io credo, nella risposta chi ripensi alle immagini mitiche dell'ombra e del vento e del gelsomino, nel primo esempio di enumerazioni da me citate, chi ricordi il « volgersi ratto d'un pargolo verso la poppa », il « ripiegarsi d'un corpo senile nell'ultima sosta » nel secondo. E non v'è strofe, sebbene furibonda e vorticosa, onde non balzi qualche intuizione della natura e dell'uomo. Di Capaneo è detto ch'ei grida al cielo « che l'ode ». *Che l'ode*; è una parola, ma vi è tutta la grandezza e l'orgoglio del gigante. Erodoto ha « gli occhi d'intento fanciullo » e reca al consesso i rotoli gravi di gloria; Eschilo si china « armato, sopra il rosso tronco fraterno » ; il cadavere di Saffo navigante è « la fosca sirena dormente » ; in due versi delle cittá terribili è una scena indimenticabile:

> . . . il bardassa trae per le scale
> giá buie il soldato che ride.

Sotto la foga crosciante, smisurata, sfrenata si celano intuizioni di tale rapiditá, che piú sintetiche e rivelatici io non conosco. Il D'Annunzio è un grande statuario: egli fissa in un gesto un'anima, e le sue figure son mute, ma ansiose di rivelarsi nella parola. Ond'io credo che, compiuto il suo monumento lirico, il poeta incomberá assiduamente alla tragedia.

Abbondanti, eccessive come le visioni sono le immagini, che, care a molti poeti da Eschilo a Swinburne, sono la passione furibonda del D'Annunzio. Per chi m'ha seguito in ciò che io ho detto dell'Unitá nell'opera sua, sará chiaro il valore dell'immagine. Essa non è in veritá una figura retorica, né un ornato superfluo, né una nota esplicativa: essa è una manifestazione della facoltá sintetica dell'uomo di genio, che, nell'opinione di filosofi come Höffding, Bain e James [1] eccelle per l'attitudine

---

[1] HÖFFDING, *Esquisse de Psychologie*, pag. 240; BAIN,

a scoprire le relazioni di simiglianza. È la rivelazione improvvisa d'una identitá: rivelazione e non dimostrazione: ché, se il poeta vuol parte a parte provare e descrivere la simiglianza, fa concetto di ciò che è intuizione, e giunge da un'immagine alle conseguenze assurde e bizzarre che amavano i secentisti. La poesia mostra, non dimostra. Ora l'immagine nel D'Annunzio non è quasi mai metafora continuata — in tutta la *Laus* non ricordo che un esempio contrario — e consiste nel fulmineo ravvicinamento di due aspetti lontani delle cose. L'immagine è il sentimento della finale unitá dell'universo, come l'antitesi è l'espressione di un inconciliabile antagonismo; *l'immagine è*, se vogliamo definirla nell'opera del D'Annunzio, *l'apparizione sensibile di Pan nello stile.*

Sappiamo ormai con quali occhi il poeta della *Laus* contempli la Natura e l'Uomo e con che stile ei manifesti la sua visione. Questo primo volume delle *Laudi* è il poema dell'Uomo, negli altri sará piú ampiamente celebrata la Natura, e liriche come l'*Otre*, *Versilia*, l'*Oleandro*, la *Laude dell'Estate* riappariranno con numerose sorelle. Epperò non è ancora tempo di discorrere largamente del senso panico con cui Gabriele D'Annunzio vede e canta tutte le cose viventi, facendone musiche visibili. Ma non mancano certo nella *Laus* visioni or dolci or terribili della Terra, nelle quali per l'occhio del poeta sotto ogni roccia, sotto ogni scorza, in seno ad ogni onda *spiritus intus alit*. In ogni cosa è la grande, l'unica, l'eterna Vita. Nella *Chimera* ei cantava il sonno della Terra nella tristezza di una notte di primavera:

> Contemplano in silenzio le divine
> stelle quel sonno. Ella respira il mondo.
> Io l'odo, ne la notte, senza fine,
> sollevar forte il suo petto profondo.

Study on Character, cap. V; JAMES, *Psicologia* (trad. italiana), pag. 678.

Tal sentimento il D'Annunzio non acquistò, ché non si acquista, ma rivelò agli attenti fin nelle sue prime poesie e non perdette mai. Leggeremo nella *Laus* il *Ver blandum*, se vorremo un lungo canto di contemplazione naturale; ma ci fermeremo anche alle poche parole, sparse qua e lá, in un'immagine o in un ricordo, che hanno tutto il senso della terra; alle prime gocce pluviali:

> Simile allo strepito primo
> della pioggia sopra la fronda,
> quando la campagna si tace
> *soffocata guatando la nube*;

o alle parole che dánno un'anima al silenzio notturno:

> Il silenzio era vivo
> come un'anima sparsa
> che ascolti e attenda
> senza respiro;

o che fanno obbedir gli elementi alla musica lieve di un coro d'auletridi:

> e la melodia del lor flauto
> rallenta il venir della Notte,
> trattiene l'Estate sui mari.

Canta con gioia le cose terribili della Natura, la notte, il vento, il fiume, e canta con dolcezza virgiliana le cose piú tenui, il brulichio del lento guaime, il tremolio verdazzurro dei fili del nuovo grano, e la pendula chiave

> che piú non mi chiude il verziere
> dal dí che nel suo rugginoso
> cannello mellificò l'ape
> come in celletta di bugno.

Nella *Laus* sono i grandi amori del D'Annunzio, che apparivan fin dalla poesia giovanile, la Grecia e l'Egitto fuori della patria, e in patria la dolce Toscana, il Lazio, l'Abruzzo. E vi domina il suo piú grande e piú costante amore: quello dell'Oceano. Profondamente italiano — cosí profondamente che egli ha accolto i grandi uomini nordici nel suo spirito, come la Grecia introdusse le divinitá orientali nei suoi templi, trasformandole e ricreandole —

egli non è un grande poeta della montagna, ed ama la collina, il piano, ma soprattutto il mare, che è nostro. Se vogliamo paragonare i poeti agli antichi filosofi ionici, dei quali ognuno prediligeva un elemento, Gabriele D'Annunzio è colui che ama l'elemento marino. Al mare fu cantato il *Canto Novo*, il mare fu invocato quando le virtú del suo cuore languivano, nel mare si placa la tempesta di passioni che agita il *Trionfo della Morte* e la *Gioconda*, e il continuo desiderio delle fontane ansa nelle *Vergini* e nella *Cittá Morta*. Ἄριστον μέν ὕδωρ. Ora torna, anche nella poesia del mare, la libera pienezza del *Canto Novo,* in cui volli mostrare le radici delle *Laudi*: Thalassia, la marittima, è la dea inspiratrice delle Laudi celebranti la virtú del navigare; e questo è il nome imposto alla Delfica che il poeta sceglie per alta sua compagna fra le tre Sibille, come giá Claudio scelse la sua donna fra le tre Vergini.

Nella grande Natura, serenamente contemplata, sí che sembri tutta esistere nel cuore dell'uomo, vive l'Uomo sicuro di sé e della sua vittoria, signore delle cose, creatore per sé del suo mondo esteriore. Se egli perde la coscienza della sua creazione e guarda l'Universo come estraneo a lui e su lui potente, sorge la tragedia qual è nei drammi del D'Annunzio e qual è nel dramma del D'Annunzio. Non liberamente e disperatamente l'Uomo contrasta al Fato, non liberamente riconosce e segue la Provvidenza, ma egli medesimo è la sua Provvidenza, e il Fato contro cui combatte è quella parte di sé ch' ei non sa dominare e che pone come esterna e superiore a sé stesso. Catullo era vinto da Lesbia, come dal Fato; Petrarca tentava innalzarsi fino a Laura, come fino alla Provvidenza; il D'Annunzio considerò la vita e le donne come soggette al suo dominio e rette dal suo volere e dalla sua fantasia. Ma, com'egli, fatto debole e fiacco, principiava a sentire la potenza della realtá esteriore, sorse la sua tragedia, ed ei vide nelle aperte pupille femminili « uno sguardo piú fiso che il ferreo sguardo del fato » :

> E le labbra nel mio viso
> non potean piú ridere e gli occhi
> non poteano piú piangere, Amore !

Tentò ogni via di salute. Non potendo piú cantare sé medesimo, nume ed eroe, fece obbiettive quelle sue fantasie, pur di non abbandonarle, e ne nacquero le *Erotica-Heroica* e le novelle del selvaggio Abruzzo. Poi, non sapendo fingersi grande, volle figurarsi almeno libero e gioioso; e si costruí una gioconda vita artificiale nell'antica Toscana e nella Roma del Settecento, luoghi ed etá meravigliose di piacere. Ma in mezzo alla lieta finzione sentiamo alcuna volta la veritá triste, sentiamo il *Preludio* all'*Intermezzo* e le *Immagini dell'Amore e della Morte* e il canto ad Andrea Sperelli e le ultime pagine del *Piacere*: per aver serbato la coscienza di sé, giunse egli a vincere, ed anche nella lascivia e nella frivolezza seppe esser poeta. Ed eccolo, nel *Poema paradisiaco,* vicino all'ultima disfatta; quella lirica languida chiude in sé un'alta tragedia, e ci fa tremare, perché ad ogni pagina sorge dall'anima nostra una domanda ansiosa: perirá egli o vivrá? Giorgio Aurispa perí. Ma Gabriele D'Annunzio canta ora la *Laus Vitae*, che è l'inno della sua vittoria e l'augurio per la vittoria dell'Uomo.

Vincere la fiacchezza, il dolore, la vergogna, per giungere alla signoria di sé medesimo: questo è il finale insegnamento dell'opera dannunziana. È forse necessario traversar la vita, pur nelle sue brutture, e conoscere la terra, come nei laghi e nei fiumi, anche nei pantani; e il poeta conobbe l'ignobile via romana prima di ascendere alla Sistina. Non forse Dante traversò i tre regni prima di giungere all'ultima puritá? Traversare bisogna i tre regni, per essere disposti a salire alle stelle; ma traversarli senza obliar mai l'ultimo regno, fiso l'occhio alla meta finale. Questo Gabriele D'Annunzio insegna, perché egli seppe non dimenticare il fine proposto al suo viaggio. E conobbe i regni precedenti l'ultimo regno, quello della vittoria e della vita, come passaggi efimeri, e non s'abbandonò al dolore, ma lo cantò con una solenne malinconia, in cui la lacrima non sgorga, e sotto la palpebra reclinata luce la pupilla che sa guardare lontano:

> Come il nero marmo, sepolto
> nell'orrore de' miei pensieri,

io sentii venire di lunge,
sorgere sentii dal profondo
il pianto che agli occhi non giunge.

Nel pianto che agli occhi non giunge è tutta la poesia dolorosa del D'Annunzio dal *Poema paradisiaco* alla *Francesca* e al *Canto della Sistina,* è tutta la sua prosa dolorosa da Maria Ferres alla Foscarina ; son tutte le sue donne terribili e sorridenti come volti di Leonardo ; quel pianto penosamente e vittoriosamente costretto è nei canti alla famiglia del *Poema paradisiaco* e del poema nuovo. Ora il poeta ha vinto la sua guerra, e potrá nel teatro narrare le guerre altrui. Ora ei può lodare la Vita.

Superati gli esperimenti della fiacchezza e della colpa, egli insegna, otterremo l'impero di noi stessi e della Vita. E con la vita verrá a noi liberamente la Felicitá. Non però la Felicitá è nostra meta, sibbene noi stessi solamente e la terra lontana, la libertá e la grandezza dell'anima. «O mia madre», dice il Poeta alla Natura, «in tutte le vene accresci il mio sangue e l'affina.

E, s'io fossi in crudo supplizio
ed ogni aumento di sangue
mi fosse aumento di pena,
io ti griderei : — Madre, madre,
moltiplica questo mio sangue
doglioso, perché piú mi ferva
l'anima e mi sia piú divina. —

Anche se il dolore fosse inevitabile noi ameremmo la vita ricca ed armoniosa, la divinitá dell'anima. Ché noi abbiamo oltrepassato i Greci ; e se Pindaro pensava che l'uomo non ignobile somiglia in qualche cosa alla divinitá, noi sappiamo che l'uomo può farsi divinitá di sé medesimo. E l'individuo può toccare la sua perfezione, raggiungere la sua veritá, il grande Deserto, anche allorché molti secoli allontanano le folle dalla meta.

Sogno ultimo della *Laus* sono dunque gl'individui eroici, che incoronino di nuova grandezza la patria latina. Certamente gli eroi sono pericolosi, e da Pericle ad Alcibiade non è lungo il passo. Ma nulla è senza rischio se non la mediocre abbiezione in cui poltriamo. E sem-

bra che, talvolta almeno, gli eròi abbiano ingigantita la loro terra natale mentre non so se questo abbian mai potuto Zoilo e Tersite. Lascio Tersite, ché di politica sono ignaro; ma, se la fama non erra, non difettano Zoili in Italia. Ripeterá Gabriele D'Annunzio a costoro le parole di Arturo Schopenhauer: « quanto tempo scorre tra l'apparizione d'un'opera e il suo riconoscimento, di tanto essa fu superiore alla sua epoca » ?

Schopenhauer non imparò mai quello che Gabriele D'Annunzio apprese forse da Ulisse: ad essere solo sul Mare.

Firenze, 1903.

III.

Le nuove "Laudi"

La seconda e la terza Pleiade sono apparse nel nostro cielo. Al libro di Maia, che cantava le lodi della vita multiforme, Gabriele D'Annunzio ha aggiunto Elettra con le laudi degli eroi, ed Alcione, un vasto canto celebrativo dell'Estate.

Il poeta, giunto alla piú ferace e alla piú ardente stagione della sua vita, può ben cantare la grande Estate che vede insuperbire sulla terra frondosa e sente maturare nel suo cuore; e se, quando s'approssima il novilunio di settembre, egli grida in sua dolce disperazione

> Estate, Estate mia non declinare,

sorridono quelli che ricordano la *Laus Vitae* e aspettano *La figlia di Jorio*.

Forse l'autunno di Gabriele D'Annunzio è lontano ancora.

I.

Il volume, impresso superbamente ed ornato, se non sempre con dirittura di gusto, sempre però con magnificenza, è tale da allettar quelli che amano i libri per guardare e quelli che li amano per leggere e per vivere.

E nelle molte migliaia di versi che vi si contengono, v'è poesia per quelli che amano leggere nei crepuscoli ombrosi e per quelli che preferiscono le grandi mattinate, per chi vuole che il verso lo blandisca come una mano femminile tra i capelli e per chi vuole esserne spronato come da una punta nel fianco, per chi vive nelle ville e per chi sui mari, per le donne molli e per gli uomini violenti, per coloro che si godono delle cittá umbre sulle colline e per coloro cui domina la tragica Roma. Vi sono i madrigali languidi come baci iterati e gli anapesti scalpitanti dei semiritmi, vi sono endecasillabi con pause gravi come quelle del mare notturno e quartine serrate come il balzo dei quattro zoccoli d'un cavallo in galoppo, vi sono ferrei sonetti e versicoli piú lievi che petali sul silenzio dell'erba, che palpebre sul sonno degli occhi.

Dalla *Laus Vitae* passiamo senza mutamento al libro di Elettra: una forma ritmica e verbale spesso non dissimile vi manifesta sentimenti affini: l'amore per le volontá e per gli eroi, il disdegno per la viltá presente, l'aspettazione della futura grandezza d'Italia, l'orgoglio della superba solitudine sulla cima. Chiama il poeta lo spirito delle montagne contro l'arida angoscia che stringe i cuori, invoca Dante liberatore *per la notte che si profonda e per l'alba che ancor non sale*, esorta il re giovine a contemplar l'orizzonte *che il Quirinal discopre al dominatore*, incita l'anima di Trento, loda i marinai caduti per il dominio marittimo della lor patria, sogna il rinnovamento della forza romana.

È bello

con un sogno di gloria restar solo;

ma infido è il presente e non dá ardire a sognare. Il poeta si volge al passato; poiché ricordare è aspettare.

Il Sole declina fra i cieli e le tombe.
Ovunque l'inane caligine incombe.
Udremo su l'alba squillare le trombe?
Ricordati e aspetta.

E, mentre Roma all'ombra delle querci sacre pascola i porci, Gabriele D'Annunzio canta la canzone di

Garibaldi, celebra il Segantini, il Verdi, il Bellini, l'Hugo, il Nietzsche (barbaro di grande anima latina), piange sul tramontare della Cena leonardesca, sulle aquile e sui cigni che si dipartono dalla nostra gente, ed erra per le cittá del silenzio, per le cittá di pietra morta, poi ch'è *piena di fato la mutua ruina,* poi ch'è *figlia al silenzio la piú bella sorte* e

> verrá dal silenzio, vincendo la morte,
> l'Eroe necessario.

Tale è il libro di Elettra, il poema latino del ricordo e della speranza, cui chiude il canto di calendimaggio, vaticinio del giorno che la Vita sará plenitudine e bellezza, e il canto augurale alla nazione eletta, alla frugifera Italia

> sacra alla nuova Aurora
> con l'aratro e la prora.

Allora il poeta lascia l'alta guerra; chiede alla sua volontá, al magnanimo suo Despota, tregua dal combattimento. Nidifica sul mare Alcyone.

> O magnanimo Despota, concedi
> al buon combattitor l'ombra del lauro,
> ch'ei senta l'erba sotto i nudi piedi,
> ch'ei consacri il suo bel cavallo sauro
> alla forza dei fiumi e in su l'aurora
> ei conosca la gioia del Centauro.

Egli seguí l'ammonimento del Despota: non mai apparve stanco o incerto; sofferse l'afa della turba; rise dell'ingiuria plebea.

> Despota, or tu concedigli che allenti
> il nervo ed abbandoni gli ebri spirti
> alle voraci melodie dei vènti.
> Assai si travagliò per obbedirti,
> scorse gli Eroi su i prati d'asfodelo.
> Or ode i Fauni ridere tra i mirti,
> l'Estate ignuda ardendo a mezzo il cielo.

L'anima si apre con desiderio a tutte le dolci apparenze delle cose. Come per una finestra subitamente spa-

lancata, la invadono i colori e gli aromi del mare e della terra felice. Il poeta eroico ritorna celebratore dei suoni, dei colori e delle forme. Non v'è ebrezza grande, non v'è soavitá fugace, non v'è monte, non v'è erba, onde la sua gioia non goda. È l'Estate, quando tutta la Terra sembra gonfia di piacere; nella terra toscana, fra l'Alpe dei marmi e il mare. Comincia il carme della grande voluttá.

2.

L'anima di Gabriele D'Annunzio dove si manifesta piú chiaramente? in Elettra o in Alcione?

Dicono molti, e credo primo fra i molti Benedetto Croce, pur non incerto ammiratore del nostro poeta: — La poesia del D'Annunzio è poesia sensuale. — Di questo i critici fanno da vent'anni geremiadi, e implorano il poeta perché ritorni sul retto sentiero. Egli ha voluto esaudirli, e ha fatto poesia eroica, civile, morale. Ma il *retto sentiero* dei critici era la falsa strada del poeta, che, fatta violenza a sé medesimo e sviata la sua propria maniera di contemplare, ha aggiunto alla sua bella poesia sensuale una falsa poesia d'idee, nella quale lo sforzo è penoso ed appare il pallido artificio.

Dice il D'Annunzio nel passaggio da Elettra ad Alcione, nelle terzine della Tregua: — Io ho assai combattuto. È pur giusto ch'io mi giaccia, ch'io mi goda del flutto dell'ore e del mare. Il buon guerriero dopo la battaglia si riposa. Ch'io abbia tregua per la nuova battaglia. —

E, mentre per i critici la poesia eroica del D'Annunzio è posticcia e parassitaria sulla poesia sensuale, il creatore sembra non conceda alla sua musa lasciva altro onore ed altro ufficio da quello d'un intermezzo, d'una tregua, d'un sopore che rinfranca e prepara. Io so che, nel suo profondo, egli ama la sua musa amorosa e campestre non meno della coturnata; ché, s'egli ponesse come fulcro della sua opera il sentimento eroico a preferenza dell'aviditá sensuale, errerebbe non meno di quelli che respingono come poesia *voluta* la sua celebrazione dei fati e della volontá.

Se talvolta, come pare dalla *Tregua*, egli ama mostrar la sua attivitá creatrice retta e diretta dalle idee morali che gli son care, soggiace forse a quell'abito del pensiero umano che ci fa porre primo nell'ordine ideale ciò che è ultimo nell'ordine temporale, e ci fa collocare al posto dell'origine quello che è risultato finale.

L'*aviditá sensuale* è l'origine dell'opera dannunziana e la *morale eroica* ne è il risultato necessario. Non so se le giaculatorie dei critici abbiano avuto alcuna efficacia sul poeta: forse, se nessuno gli avesse ripetuto il timoratissimo *memento* dei doveri morali dell'artista, egli avrebbe scritto qualche ode di piú o qualche ode di meno su materia civile o patria; ma alla teoria dello sforzo morale ed all'immagine della volontá tesa come un arco sarebbe giunto egualmente.

È implicita fin nella sua diciottenne inspirazione come il frutto è implicito nel fiore. Solo, con gli anni, se n'è fatta in lui piú chiara la coscienza, e s'è talvolta sostituito nell'espressione il termine intellettuale al termine intuitivo e poetico. In Gabriele D'Annunzio, come in tutti gli uomini quasi, le convinzioni morali andarono vigoreggiando con la matura virilitá; cosicché, chiuse in embrione nelle opere prime, fiorirono nelle Odi Navali e fruttificarono nelle *Vergini delle Rocce* e nel libro di Elettra.

Cardine della morale dannunziana sembra il *quam maxime*: — Con tutte le forze. — Volere bisogna, volere e combattere. Se vincere è negato, meglio cadere combattendo che vivere dormendo. — È l'antitesi della morale oraziana, retta dal principio del *non troppo* e lontana egualmente dalla cima e dalla bassura. Ricordate i consigli del prudente epicureo: evita il burrascoso oceano, evita la costa scogliosa.

Similmente parla nel ditirambo dannunziano Dedalo al figliuol suo Icaro poi che gli ha donate le ali:

> Giova nel medio limite volare;
> ché, se tu voli basso, l'acqua aggreva
> le penne, se alto voli, te le incende
> il fuoco. Tieni sempre il giusto mezzo.

Ma Icaro ebbe silenziosamente in dispregio il mirabile artiere:

> E la mia via sará dovunque, ad imo,
> a sommo, in acqua, in fuoco, in gorgo, in nuvola;
> sará dovunque e non nel medio limite,
> non nel tuo solco, s'io pur debba perdermi.

È questa di Gabriele D'Annunzio *la vera* morale? Certo è assai lontana da quella del Kant: al *dovere* succede il *potere*, al *voler buono* si sostituisce il *voler forte*. È puramente formale, priva di contenuto non relativo? Certamente. Ogni uomo *deve*, secondo il D'Annunzio, voler fortemente la vittoria: quale, non importa. Egli ha voluto la sua: nobilissima vittoria sulla resistenza della materia all'arte, sull'invidia della plebe, su sé stesso. E l'ha voluta con perseveranza e con sacrifici che dobbiamo rispettare.

Sia pure errore nella morale dannunziana. E, poiché nelle cose piú alte della conoscenza non è lecito addurre le precarie considerazioni dell'istante, non ci chiederemo se questa morale, anche erronea, non sia oggi opportuna: oggi che la vantata *solidarietá umana* è cosí intesa da rendere il genere umano simile ad una folla schiamazzante, da sopprimere nell'accordo di tutti la responsabilitá di ognuno, con la fede nel *progresso* la volontá dell'avvenire. Non ci chiederemo se il paese nostro avrebbe a dolersi, ove molti uomini sapessero volere come il D'Annunzio insegna a volere.

Poiché, se anche le idee morali del D'Annunzio fossero false insieme e dannose, non perciò il contenuto della sua opera darebbe segno di decadenza. difficile che uno stesso poeta annunci col contenuto il tramonto e la rinascita con la forma. Ed inoltre allora si decade, quando tutte le dottrine morali son rinnegate o le antiche son pervertite: non quando se n'accetta alcuna che pur sia fallace. È decadenza nell'indifferente speciositá parnassiana, decadenza nel cristianesimo dell'Huysman, decadenza nel paganesimo dei dannunziani; non giá nel *voler forte* di Gabriele D'Annunzio.

Egli non è sfornito d'idee direttive: anzi le ha pro-

fonde e sicure, come quelle che si generarono spontanee nella piú intima cella della sua piú intima anima. Egli non le ebbe da alcuno: gliele donò appunto la sua *aviditá sensuale*. Per godere parcamente basta la *misura*; per vivere intensamente, come tutti oggi vogliono dai presidenti delle repubbliche americane ai poeti latini, occorre fortemente volere. È necessario navigare perché

la piú gran gioia è sempre all'altra riva.

Tutti gli amori del poeta d'Elettra nacquero dal piacere. Non i pedagogi gl'inocularono l'amor di patria: l'Italia gli piacque per i suoi bei monti e per il suo bel mare, e perché gli piacque l'amò. Il mare fu prima la maraviglia dei suoi occhi puerili, lo accese per lo spettacolo delle navi rostrate e per il sogno delle battaglie fragorose; poi divenne il segno della sua nazione rinata a dominare. L'eroico prima lo avvinse per la pompa visibile che per la nuditá dell'idea.

Ma, se gli amori suoi sono figli della voluttá, sanno oltrepassare l'origine loro. So — dice per sue parole il Cristo di Leonardo —

So come sia dolce grappoli vermigli
premere e bei capei prolissi;
so come sia dolce una foglia, e la gola
della colomba. Ma beni piú lontani
cerco, e il silenzio. Non della mia parola
io m'inebrio, ma di quel che mai non dissi.

Per tal modo chi chiama il D'Annunzio un poeta sensuale, non dice che gli fan difetto le idee direttive; dice solo ch'egli è poeta; essendo poesia concordia di contrarii ed unitá di apparenze, profondare del senso nell'intelletto ed emergere dell'intelletto per il senso. Dice anzi, piú semplice, che il D'Annunzio è un uomo.

A chi difatti l'idea si rivelò per altra via che per i sensi? chi amò Dio, prima d'amare i riti e le musiche? chi la patria prima delle bandiere e delle fanfare? E nessuno conobbe mai della sua donna prima le virtú del cuore che gli occhi tremuli ed il flessile collo.

3.

Forse anzi allorché noi abbiamo conosciuto il piú intimo segreto d'una dolce anima femminile, ci rimane diletto sopra ogni cosa quel reclinare di palpebra e quel flettere di collo che prima c'innamorò. Cosí il D'Annunzio, dimentico degli eroi e delle volontá, ritorna in *Alcione* a guardar la natura con occhi fervidamente e liberamente sensuali; ed io, leggendo in una triste notte decembrina questo volume, m'indugiai piú volentieri sull'*Ulivo* e sulla *Versilia* che sull'*Ode al Nietzsche*.

Forse era in me piú vivo bisogno di carezze che di sproni, quella notte; forse godevo nel contemplare un'opera di poesia franca d'ogni morso e d'ogni freno, sciolta dalle ferree leggi della finalitá. Anche nei capolavori di *Elettra* noi ci accorgiamo, d'ora in ora, che il poeta ha qualche pensiero da suggerire, qualche massima da suggellare, qualche esempio da proporre alla intelligenza nostra. In *Alcione* non altro fine ha egli nel suo dire che quello di dire: cantare per cantare, come la cicala della sua bella estate.

E le immagini, soprattutto di un poeta, sono tanto piú ricche, sono tanto piú varie e numerose e multiformi delle idee, soprattutto di un poeta. Tutti gli artefici, che all'intuizione han commisto un insegnamento morale o intellettuale, da Esiodo a Lucrezio, da Lucrezio a Dante, son caduti nella necessitá di una piccola fraseologia e di un piccolo vocabolario, che son la parte arida — squammosa, direi — della loro arte, e che formano la delizia degli imitatori; perché gl'imitatori sono un po' collezionisti, e i collezionisti amano i fiori vizzi, le farfalle disseccate e le parole morte. È caduto anche il D'Annunzio nella necessitá del piccolo frasario generico, e i giovani scrittori italiani ci gavazzano da un par d'anni. Un mio amico ha scritto un breve articolo sullo Spencer, dicendo ragionevolmente ed acutamente tutto il male che si può dire intorno a quella buon'anima di filosofo; ma non ha dimenticato d'intitolare il suo scritterello: *per la morte di un eroe*. E non è dannunziano!

Or le poesie dell'Estate son cosí umide di vita, cosí guizzanti di rapiditá che nessuna mano di collezionista saprebbe comprimerle. E poi chi vorrebbe rubare negli orti di *Alcione* quando sono aperti i forzieri di *Elettra*? Perciò, mentre tutti s'affollano intorno ai forzieri, io rimango nei dolci orti, e negli orti ancora preferisco le erbe agli alberi, i lievi ritmi farfallini ai ditirambi folli. Come i colli di Quiesa son soavi queste lievi poesie:

> E quella lor soavitá, sospesa
> fra i cieli chiari e l'acque trasparenti,
> tu non la vedi quasi, ma la senti
> come una gioia che non si palesa.

Cosí: la percezione si è fatta acuta e la forma trasparente in tal modo che sembra cantata *la spiritualitá del senso*. Con la sua dovizia sensuale il D'Annunzio è giunto a quell'immaterialitá dell'espressione che credevamo unica in Percy Shelley. Ci accade talvolta, mormorando la *pioggia nel pineto* o *Albasia* o l'*isola di Progne*, di dubitare se quei palpiti impercettibili, quegli attimi inafferrabili, quelle emozioni inviolabili siano espresse con le parole usate o non piuttosto con qualche misteriosa materia d'arte, che ci sfugge e c'illude. La materia si fa profumo, il colore si fa luce, il suono si fa aria. La parola diviene cosí liquida e cosí limpida come l'acque di certe fonti rupestri, delle quali dubitiamo finché non vi siano immerse le mani.

Il poeta sembra oltrepassare la potenza sensuale dell'uomo; par che taluni sensi egli abbia resi sicuri come quelli dei felini; altri acuti come quelli dei rapaci. Si fa Centauro per godere dei fiumi, si fa Glauco per godere della salsedine, Icaro per volare. Ed esprime pur le minime sue percezioni in ritmi che hanno tutti i sapori e tutti gli odori, nelle quartine dell'*Otre* ove l'asprezza della prugnola si mesce al miele del fico, negli accordi delle *Stirpi canore* talvolta quasi silenziosi come voli d'insetti nell'afa. Ritmi di segreto impenetrabile, poesie dedalee che ci chiudono in ambagi voluttuose. Non sappiamo quasi che dicano, che vogliano, non sappiamo donde comincino dove finiscano: sono come le liane delle

foreste, come le tele dei ragni fra i rami, come le alghe fluttuanti. E ci prendono in un intrico impervio, come le liane come le tele come le alghe. «Chi sa dove, chi sa dove!» E quell'intrico di melodie infinite è talora più dolce dei sogni erranti nei dormiveglia crepuscolari, così dolce che fa lacrimare di voluttà.

Non v'è piú la parola ma la frase, non piú il verso ma la strofa. Ed ogni strofa è congiunta all'altra, come nuvola a nuvola, per aerei legami. Chi ardirebbe isolare e incastrare fra due periodi di una prosa critica un verso della *pioggia nel pineto* o una quartina della *Versilia*? Non mai mi parve tant'arduo violare l'unitá dell'intuizione poetica.

Ripensavo ad alcune elegie del *Poema paradisiaco*. Anch'esse vincono per questo errare in labirinti di labili sogni, anch'esse per una fluida continuitá senza pause. Talvolta sembra che il ritorno di una parola, il riapparire di un'immagine congiunga le cose piú fugaci e piú lontane, come un solo spillo segreto raccoglie un velo intorno a un molle corpo. Ma le poesie di *Alcione* non si scostano dalla *Passeggiata* per la maggior potenza espressiva soltanto.

Il *Poema paradisiaco* è sognato in un torbido aprile; *Alcione* in un giugno fervente. Allora giaceva il poeta in languori grevi come presagi di morte; ora indulge per poco alla languida musa, cupido di risalire alla vetta dionisiaca del ditirambo; né s'abbandona al sopore, ansioso del vicino risveglio. Il Despota egli aspetta, il Despota che lo risvegli e lo inciti a lasciare il zufolo per farsi archi da saettare e lo inciti a lasciare la pingue terra per riprendere il timone e la scotta di Ulisse.

Remis velisque: per navigare con vele e con remi.

Firenze, dicembre 1903.

IL VASCELLO FANTASMA.

Abbia pausa un istante la nostra vita che amiamo interna e profonda come il pensiero, abbia pausa il nostro pensiero che amiamo irto e sconvolto come la vita. Volgiamo la lode e il rimpianto alla bella famiglia degli uomini indigeti che s'estingue, alla bella pianta della querce montana che intristisce. Non piú l'uomo è immerso nella sua terra come l'albero che non cede ai venti; non più s'imbeve della fede nativa come il cigno dell'onda ove nacque; non piú nasce in una fede per morire in quella, non piú s'accende in un amore per spegnersi in quello. Il demone interno ci sprona a un eterno cammino. Ormai non c'illude mentendo di una prossima meta, né una musica ironica ci accompagna nel nostro andare. Noi stessi ridiamo di noi stessi e andiamo non giá per desiderio del nuovo, ma per odio di ciò che marcisce.

Facili spregiatori delle cose nostre, noi non sappiamo che Vittorio Alfieri rinnovò il mondo. E non con le sue tragedie né con le satire né con le prose, ma con gli atti di sua vita che a lui medesimo sembrarono risibili e meschini. Avanti a lui furono ebrei erranti, spinti dall'odio degli uomini e dalla nequizia dei casi attraverso le selve ed i monti; furono pellegrini curiosi, che peragrarono per vaghezza di nuovo l'Italia la Francia la Magna al séguito di uomini arguti e príncipi innovatori; furono ardenti romei che, come il vecchierello del Petrarca, cercarono la patria di Dio o la patria degli dèi, le terre sacre delle

cose buone e delle cose belle. Tutti s'eran divelti dal loro antico suolo per amore di ciò che non avevano, per desiderio di ciò che ignoravano ancora: egli primo, l'Alfieri, si partí da sé stesso per odio di quello che ebbe, per orrrore di ciò che conobbe. La stanchezza fu pel suo cervello come sferza su guidalesco: lo trascinò per cittá e campagne fra tinnire di sonagli e turbinío di polvere. Passò per luoghi illustri e venerabili, e se ne fuggí prima d'averli guardati; però che il frutto gli si corrompeva fra le mani prima ch'ei ne avesse gustato la polpa. Viaggiò tutta l'Europa sonnecchiando come il postiglione al ritmo dei quadrupedi esausti; viaggiò e non vide, volle e non ottenne, sognò e non gioí, però che il sogno era nel suo cuore sconvolto nemico implacabile dell'atto. Come una sua volontá s'approssimava a compimento, fosse la catastrofe di una tragedia o l'ordinamento di un popolo a libertá, egli se ne scorava, e, ridendo di sé, si sdegnava degli uomini, come se l'atto fosse al desiderio quel che la maschera è al viso e l'ombra burlesca sul muro a un corpo giacente.

E chi non fu dopo alfieriano? che altro fu Byron? Se alcuno cantò desiderio di terra lontana, errava costui, poiché sola mordeva il suo cuore stanchezza della terra nativa; se cantava saluti dolenti alla patria salpando, ei non pensava che le cose divenivangli care solo come la bruma le vestiva di mistero e la lontananza le faceva sacre alla tristezza del desiderio. Ora forse il nostro desiderio s'è fatto piú cupo e profondo; ora sappiamo che per fuggire la terra nativa non è uopo varcare i monti e traversare gli oceani; l'inquietudine del nostro corpo sembra placata per sempre. Coloro che oggi trascorrono le terre lontane son gli spiriti alacri e industri della vita di oggi e di ieri, che vanno da una metropoli all'altra per vivere, come dicono, intensamente; coloro che riempiono il lor vuoto interiore con lo spazio delle carte terrestri e col tempo degli orari dei treni. Ma se voi vi imbattete in qualcuno che vive i suoi dodici mesi sotto lo stesso tetto, in vista della stessa collina, fra le stesse vie e la stessa piazza, in qualcuno che non ha mai raggiunto le cime, che non ha mai vinto le tempeste, che non ha mai com-

battuto le guerre, guardatelo: egli è forse il pilota del vascello fantasma.

Egli è forse colui che naviga tutte le Sirti, e il suo demone insonne gli gonfia le vele. Egli è colui che ha varcato tutte le fedi, che ha passato tutti gli amori, che ha esaltato tutte le speranze. Egli forse non baciò tutte le amanti di don Giovanni, non udí sonare tutte le lingue che udirono gli esploratori, non mai fu travolto nel turbine delle Babilonie d'Europa. Forse non mai vide morire amante o madre o sorella; non mai sentí l'afa degli ospedali e gli urli dei manicomi: nei cimiteri s'aggirò tranquillo e curioso come un bambino; nelle anticamere dei potenti fu sordo, nei saloni delle signore fu semplice, nella follia delle danze fu goffo. Pure il suo cuore è grave come se contenesse il peso del vasto mondo, e i suoi occhi son torbidi come se tutte le luci piú bianche e piú rosse li avessero abbarbagliati. S'ei si contempla nel suo specchio interno vede solcate di canizie le sue chiome, incupite di rughe le sue guance, contornati di tristi cerchi gli occhi torbidi eppure ardenti come pietre di maleficio. Voi l'incontrate, voi gli parlate, gli chiedete quanti anni egli abbia. Egli guarderá smarrito nell'interno abisso; vi novererá i suoi venti anni arrossendo, come donna che confessi molte colpe di amore in tenera adolescenza.

Egli ricorda un fatto della settimana appena trascorsa: gli parrá antico di mesi; ripensa un suo pensiero d'or è un anno: gli parrá estinto da secoli. Egli conchiude nel sonno una sua giornata oziosa, e gli parrá d'aver guerreggiato tre guerre e sofferto dieci ferite ed ucciso nemici innumerevoli. L'urto piú fugace sconvolge la compagine dei suoi sentimenti: un raggio di sole è per lui come una vittoria, un'ombra è per lui come una sventura. Gli occhi del suo spirito gli fanno tangibili le cose piú remote, come le lenti che guardano gli astri; gli fanno gigantesche le minimezze incalcolabili, come lenti che guardano nelle intime fibre della materia. I poli del suo spirito sono piú girevoli delle ali che segnano il vento in cima alle torri. Per lui il desiderio è piú che la possessione: il roseo frutto del ramo, appena egli l'ha guardato che si disfá in bruna putredine; l'acqua gelida del fonte ferve sotto

il suo fiato; il cibo si scompone prima di traversar la sua gola. Una donna, sí tosto è veduta e desiderata in un brivido fulmineo della carne, si spoglia della sua veste magica e risplende di princisbecco piú che d'oro; una passione, non appena ha forzato la porta del suo cuore, lo muove alla nausea ed al riso.

In venti anni egli ha vissuto la vita dei secoli, fra le quattro pareti ignude della sua piccola camera. Forse nell'alba della sua puerizia sentí la pieghevole sua anima squassata dai venti del fanatismo religioso: forse ancor prima che il torbido fuoco della pubertá gli accendesse le pupille, egli fece per conto suo — senza leggere né di tedesco né di francese — la critica di tutte le religioni, e tutte le condannò. Allora comincia la sua pazzesca cavalcata attraverso tutti i paesi dello spirito; il suo cavallo balzano da quattro non s'arresta né per paura davanti ai burroni né per fatica in mezzo alle cittá. Il cavaliere si sente signore di tutte le terre che vede dall'alto di un colle, ed ecco, è giá stanco della sua signoria, e gli pare angusta e miserevole, ammorbata da fossi che aveva creduto fiumane, sudicia di gore che al desiderio sembravano laghi. Egli parte per la nuova conquista: ché tal nome il suo ardore fanciullesco dona alle facili scorribande.

A tredici anni riderá con Voltaire; a quindici diverrá sereno interprete del materialismo. All'etá che i giovani gentiluomini, armati di grazia e di forza, di parrucca e di spadino, pensavano giá alla conquista di una donna e di un campo di battaglia, i moderni adolescenti si fanno apostoli dell'umanitá e profeti dell'eguaglianza. Fatta una breve sosta nel socialismo militante, invaderanno il regno spenceriano, e, guardatolo appena, conosceranno la fragilitá di quella reggia di legno. Abbandoneranno il positivismo con vergogna e con ira, come si abbandona un'amante malata di mali postribolari; navigherranno alla scoperta del nuovo mondo, l'idealismo. Saranno fautori della conoscenza relativa e personale per assaporare tutte le conoscenze possibili; poi quando la lor bocca sará fatta amara per troppi sapori, si fabbricheranno un ben costrutto giogo, accogliendo nell'altare del loro cuore le forme sacre, immutabili, assolute del sapere.

Ne verrá il disgusto che viene da tutte le cose rapide troppo e caduche. Ne verrá anche uno sbigottimento, che certo era ignoto ai nostri maggiori. Sembra che noi possiamo veder tutta insieme la superficie di una sfera opaca: sembra che possiamo guardare in un attimo solo tutte le facce di un prisma. Con tanta rapiditá abbiamo percorso la periferia che possiamo considerarla come dal centro, con tutti i suoi punti egualmente vicini ed egualmente lontani. Qualunque domanda lo spirito ci proponga, noi sappiamo tutte le risposte, conosciamo tutte le possibilitá: e tutte ci appariscono egualmente legittime e vere. Quasi ci è negata la scelta: i cibi sono equivalenti ed equidistanti dal nostro desiderio. Conosciamo tutte le vie che si dipartono da tutti i punti dello spirito; le abbiamo giá percorse; sapremmo rifare il cammino.

Nulla ci sembra piú stolto che inorgoglirsi di sí labili regni. Sono conquiste fulminee come quelle del nembo e delle orde barbariche: durano come un crepuscolo invernale e periscono come gl'imperi d'Oriente, senza lasciar memoria. Il fanciullo cavaliere lascia dietro a sé l'incendio e il terremoto, né seppellisce i suoi morti. Il vascello fantasma, ove sogna le isole, non trova che le nuvole.

In veritá somigliano a cozzi di nuvole nel cielo di marzo gli scontri dei mondi ideali che si contrastano il dominio di queste anime. Come l'una volubile forma s'imbatte nell'altra, ecco si sfrangia, s'irida, s'insena, perde l'antico colore: non è piú sé stessa. S'accendono stranissimi fuochi davanti a questi occhi turbati, che mutano in un baleno i colori delle cose, come avviene nella notte per i fuochi di gioia. Lo spirito piú veloce non ha tempo di convertire i suoi valori interni, di assuefare gli occhi alla nuova luce, d'ordinare la sue nozioni e mutar significato alle viete parole. D'improvviso un'altra luce divampa. E lo spirito si agita senza riposo fra idee che giá gli sono acerbe: le terre abbandonate spariscono nella notte prima ancora che le nuove si disvelino dalla bruma.

Avviene quasi sempre che le idee piú forti e piú utili, qnelle che maggiormente favorisce l'aria che respiriamo, quelle che, irradiate da noi medesimi, si diffusero piú agevolmente e ci rimandano una luce piú calda, s'impa-

droniscono infine della superficie dell'anima nostra, e, divenute le nostre opinioni, c'indirizzano nella vita d'ogni giorno. Se è possibile intendere cento veritá, agire in cento modi non è possibile: e, nella necessitá della scelta, prevale il consiglio piú affine agli altri da noi prima scelti poiché la compagnia dei simili è la piú efficace. Ma sotto a questa superfice, piú fragile del ghiaccio dei fiumi, s'apre un gorgo dove tutte le veritá son sepolte insieme alle menzogne, tutti i beni insieme a tutti i mali. S'apre il tranquillo abisso del nichilismo conoscitivo. Quando lo sguardo osa di profondarvisi, vede placida noia e pacato disgusto per tutti i frutti dello spirito umano non solo, ma per l'albero istesso. Che, se chi guarda è un uomo di scienza, volentieri cangerebbe la sorte con un artigiano di spalle quadrate; s'egli è un filosofo, sederebbe con gioia alla tavola del maccao, essendo meno sterile giocar con l'oro che con le parole. Il critico sente la sua parentela con l'eunuco guardiano di talami e coll'arabo commerciante di verginitá garantite col refe; il poeta si scopre fratello germano del farmacista, che da ogni fiore spreme un decotto.

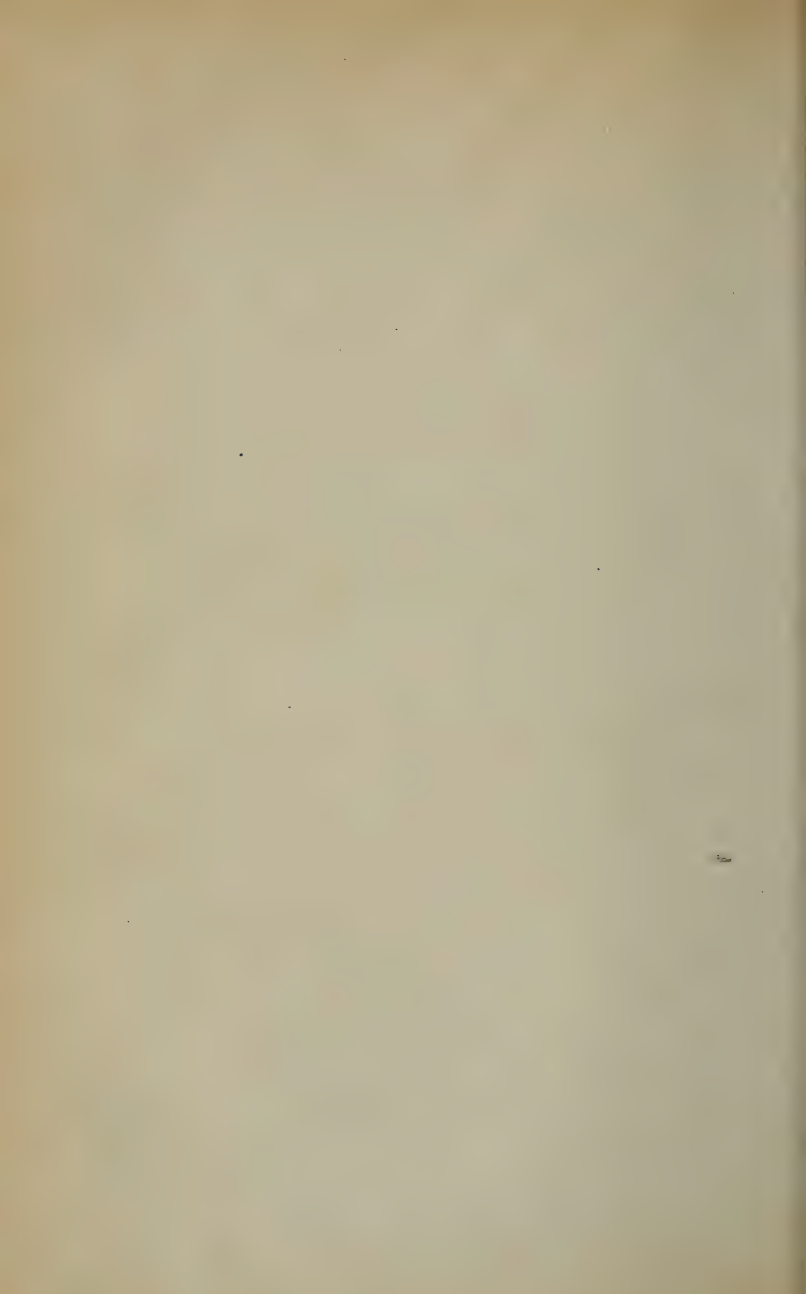
È questa la terza battaglia che lo spirito combatte contro sé stesso. Una volta l'uomo disse al demone del suo cervello: — O demone, tu mi neghi il mondo, ed io mi faccio creatore del mio mondo! tu mi neghi la veritá, ed io mi faccio signore della mia veritá. Tu ti sei burlato di me, ed io mi balocco con te. Ripassa fra un'ora: ne troverai sette dozzine di *assoluti,* tutti fabbricati da me con le tue mattonelle di legno, che mi davi per granito buono. — E quell'uomo si chiamò sofista. Piú tardi l'uomo disse al suo demone: — O demone, il sofista delirava. Tu non ti burli di noi, ma sí ci mordi e ci azzanni. La riflessione spenge il volere, e la necesitá di volere mi fa macro e mi spezza le ginocchia. Bisogna morire. — E quell'uomo fu l'apostolo del nichilismo pratico e del suicidio.

Ora è conchiuso il regno di Amleto e Pascal e Leopardi. Sappiamo ormai che anche per morire è necessario il volere, e qual volere!, sappiamo che niuno fa atto di vita piú forte e selvaggio di quei che s'uccide. Né piú

ormai la necessitá di vivere c'impaura. Siamo temprati nel fuoco dell'azione, noi uomini nuovi, né tremiamo sul ghiaccio dei fiumi, sebben non ignari della profonditá del gorgo. E il regno di Protagora anche è conchiuso: quando il sofista ride, noi vediamo gli angoli della sua bocca tremare, come se posta del suo gioco fossero la fortuna e la vita.

Forse la terza battaglia strapperá gli spiriti dalla meditazione ricurva per lanciarli nell'affannosa rapiditá della vita esteriore. Forse vorremo noi, o vorranno i nostri seguaci, l'amore piuttosto che la canzone, la guerra piuttosto che la strategia, la bellezza delle cose viventi piuttosto che i tipi marmorei dell'arte. Vorranno sentire le passioni dell'uomo senza narrarle a sé stessi in tempo passato come se avessero a farne novella o romanzo; vorranno guardare la pietra senza murarla in un ideale edificio: vorranno odorare i fiori delle cose senza farne decotti di sillabe o di note o di colori.

Il vascello fantasma diverrá forse nave guerriera. E se fosse fatto barca da pesca? I navigatori son pronti: tutto essi videro, tutto ormai sanno. Ora essi vogliono vivere, comunque, la loro giornata, e remare al tramonto verso la costa. Desiderio del ritorno li punge. Il vascello fantasma s'appressa alla riva. Sale un fumo tranquillo dalla casa degli avi. Il navigatore ritorna. Un letto bianco lo attende, per dormire; due occhi buoni, per amare; un'altare, forse, per inginocchiarsi.

RESURREZIONI

a Marcello.

Ci destarono, amico, le campane di Pasqua, ci destò la chiara romba nel gran sole mattutino; ma noi non aprimmo che un istante le palpebre nostre, non tendemmo che per un momento i nostri orecchi. Poi riprofondammo nel sopore, e la luce non ci venne che attraverso le innumeri venature delle palpebre, ed il suono si confuse col fiotto del sangue, nei sogni leggeri.

Pensammo alle cose gioconde che l'anima nostra avrebbe godute dall'alto dei poggi, eppur ci concedemmo al languore. Perché nulla è piú agevole e dilettoso dell'errabondo sogno mattutino quand'esso non è giá nostro signore, ma ci serve a piacimento, come uno schifo leggero entro brevi canali erbosi. Noi lo reggiamo con una mano, e l'altra mano è remo nell'indistinta mollezza che le radiche e i fiori fanno con l'acqua lenta scorrente, e, se viene un intoppo, un breve argine o un cespo, noi lo spingiamo col gomito ed esso poi scivola solo e noi ci abbandoniamo supini. Cosí è dell'errar mattutino. Chè la nostra volontá ignava segna una strada, la strada piú piacente, al sogno che obbedisce, e tutta la percorre con facile piede; accenna un motivo, ed esso tutto lo canta con voce discreta. Sembra veramente allora che ogni atto di vita sia fatica miseramente sciupata di fronte alla piccola gioia sicura che ci dá il nostro lene navigare per acque ove non s'affonda, fra lidi ove non s'arena, fra scogli ove non sono sirene.

Noi non c'indugiammo nelle lunghe fatiche della levata, non ci coprimmo di vesti, non discendemmo scale, non percorremmo vie lunghe e torte, non salimmo scarpate per giungere in cima del poggio quando il sole fosse alto e la campagna sonora di voci fastidiose. Noi giungemmo d'un súbito, nel nostro schifo leggero, piloti e timonieri, rematori e passeggeri, e sentimmo il buon vento dell'alba, che piegava tutte le cime, radeva tutte le erbe, traversava tutte le macchie. C'era per ogni collina un convento e per ogni valletta una chiesa: ogni chiesa col suo campanile; ma non v'erano mani alle funi. Dondolavano le campane, ma leggere, al soffio del vento: dondolavano come i fiori bianchi e rosei del melo. Veramente ci pareva che nel vento fosse la luce, nella luce fosse il suono, e che il vento, percorrendo tronchi e rami, erbe e fiori, li facesse tutti addentro abbridivire come il soffio dell'amante nell'orecchio delle donne. Un fruscio per ogni foglia, un sospiro per ogni albero, un mormorio per ogni poggio; e tutte insieme le foglie ed i fiori, gli alberi e i cespi, i poggi e le valli davan la romba chiara e sonora, la romba di Pasqua che ci destò.

Tu, Marcello, dicesti che lassú, nelle tue campagne, presso gli argini della Chiana, tutte le case dei contadini suonan di vetri e di stoviglie, di campani e campanelli per grande gioia, a gran distesa! Non v'è anima di cristiano che non voglia farsi canora per la gloria del Redentore! Tutto ciò che ha una voce dia gran voce nel dí di Pasqua, e sia canto di passeri, sia muggito di vitello, sia stridire di prime rondini a fior d'acqua presso i greti, sia gracidare di prime ranocchie nelle paludi quando fa ombra. I campani e i campanelli, i tamburelli e i sonagli, tutti suonano a gran distesa, in val di Chiana, il dí di Pasqua; fanno a gara con le campane delle chiese rusticali.

Ed a noi pareva stamane, nel nostro facile errare, che tutte le foglie ed i fiori facessero un grande cantare per la gloria del Signore. Tutti gli alberi eran zelanti, come i buoni tuoi contadini, o amico mio; tutti avevano una voce come il vento li traversava e stormivano abbrividendo e dicevano parole tenui e brevi per la gloria del Signore.

E facevano gran voce, tutti insieme; e le campane si tacevano, nella gara; dondolavano col vento e parlavano soavi come quelle appena tocche dalla pietra d' un fanciullo.

Quante cose dolci a dirsi non vedemmo che non avremmo viste mai peregrinando! Io ricordo una collina ricurva nella cima; e la cima era tutta una fila di piccoli meli fioriti, ed i meli eran piegati verso destra nel dolce atto degli Arcangeli che pregano. E non so poi se fu vero; ma, salito sulla cima, vidi il mare dall'altra banda, e sul mare erano vele tutte in fila, bianche anch'esse come i meli e ricurve nel dolce atto degli Arcangeli.

E guardammo noi, amico, con gran pace quelle cose; perché nella gran bianchezza ci pareva di vedere pascere l'agnello fra i gigli. Assai buono era il candore, senz'alcuno barbaglio, cosí che i nostri occhi mai non se ne dipartivano. Candido era tutto in torno, come la storia del Signore, piena assai piú di dolcezza, d'allegrezza mattiniera che d'orrore e di minaccia. Ei risorse dalla tomba non vestito d'ostro e porpora per brillare di vittoria; non avvolto in nero manto per dolore e per minaccia: Egli risorge vestito di tranquilla primavera. Il suo lino intorno al corpo bianco è come i meli curvi sulla cima; cede ai venti come le vele che vedemmo alla marina. Gli uomini della terra nera dormono il lor triste inverno; le donne della terra nera piangono in lutto ed in cordoglio, e giá Egli s'è levato biondo in viso come le cime germinanti al nuovo sole, bianco in veste come i tronchi tutti fiori senza fronde, nella veste sí leggera come i petali in bocca al vento.

E veramente cosí buone e cosí dolci sono le cose d'ogni intorno, che i nostri occhi non sanno scegliere tra le vicine e le lontane, e l'ultima vela di quelle che simulano gli Arcangeli sul mare non è piú distante della campanula bianca, e, se fossimo pittori, saremmo tentati di porre in oblio le leggi della lontananza, per offrire indistintamente le colline e le foglie, l'erba ed il mare all'allegrezza del riguardante, come primizie piacevolmente ordinate, l'una accanto all'altra, nel medesimo piatto votivo.

Anche v'è una nebbia leggera, ai confini dello sguardo, che copre la grandezza dei monti sul paese che vedemmo nel nostro facile errare, poiché opprimerebbe col suo peso la bontá delle piccole cose che amammo e quasi le annienterebbe col dominio della sua maestá.

Tu hai forse meraviglia ch' io ti parli con grande amore di cose piccole e dolci, e componi il tuo volto a diffidenza, come se subitamente mi scorgessi travolto da insaziabile amore di novitá. Tu dunque non percorri nei tuoi errori mattutini i paesi blandi ove l'agnello pasce tra i gigli, e sempre ti compiaci della presenza dei monti in fondo all'amenitá delle colline, perché l'animo tuo non indulga a mollezza.

E pochi veramente amano oggi le cose di delicata blandizie, e non ne hanno vergogna. È tornata, almeno nel regno delle intenzioni, è tornata in trono la ferrea virtú coronata di rovere e cinta di cuoio. La nuova poesia ha, come l'antica guerriera, avulso l'ondante fiore del suo seno per reggere la sonante faretra, per montare su un grande cavallo, per ferire di lancia e di spada e per diroccar le muraglie. Né canta oggi d'altro che di grandi intraprese e di passioni furenti, di fervide volontá imperiali e di cupidigie sfrenate; ed anche l'altre arti s'armarono, e le fan compagnia di vassalle, ed amano i tronchi nodosi, i corpi protesi, i muscoli simili a folgori lanciate da un pugno divino, le fronti rocciose, le musiche ansanti e rombanti, lo scalpitio dei galoppi notturni.

Tu forse te ne compiaci, né io me ne dolgo, o Marcello, perché stolto è dolersi di ciò che avviene nel cuore dell'uomo. E maggiore stoltezza è dolersi che l'enfasi gonfi del vasto suo fiato la buccina dell'arte nostra, come se fosse nemica della bellezza e della eternitá delle cose cantate e scolpite, come s'ella, la furibonda enfasi sonora, non avesse elevato i plinti donde gli eroi eschilei gridano sugli uragani e fornito la frusta all' ira dantesca e piegato come facili giunchi gli scheletri statuarii sotto il polso di Michelangelo. Anc'oggi non è l'enfasi tragica quella che fa reboare i cavi teatri all' ululato ed al clangore dell'orghestra wagneriana, quella che incita al corso la strofe ferrata di Gabriele d'Annunzio?

Non furono — tu pensi — piú deboli incitatrici dei poeti le Baccanti che le Muse. E pensi che sian segno dell'epoche grandi nel vivere umano le folli accensioni dell'arte. E segno sono, ma come l'iride ch'è vicina non compagna della serenitá. Sicché forse mi parrebbe da correggersi in alcuna parte quella veduta che dell'arte e della bellezza e della storia hanno oggi molti — e proprio coloro che guidano i popoli nelle loro opinioni — seguendo, anche a loro insaputa, la parola di un filosofo tedesco, di quel Nietzsche che non piú si nomina volentieri, perché tra gli schiavi non è ben accetto il nome del padrone. Ora proprio è padrone il Nietzsche di tutte le coscienze moderne, di quelle che riconoscono il vassallaggio e di quelle che negano; e tutte le signoreggia, se in molte cose, principalmente tuttavia nel modo d'intendere e di godere le memorie dell'antichitá classica, nel modo d'interpretare la storia di Grecia e di Roma.

Egli dunque, che fu sí feroce nemico del cristianesimo came nemmen l'Anticristo sará, egli che fu l'eroe vendicatore del classicismo e lo sottrasse alle unghie romantiche che incrudelivano, egli fu piú vicino a Betlemme e piú lontano da Atene che non si pensasse, e non solo negli atti di vita e nelle passioni — che ad altri giá lo mostrarono romantico, — ma nell'istessa apologia di Atene. Dicevano gli altri che lo spirito e l'arte pagana eran freddi vuoti ed inerti, monotoni nell'immobile serenitá né abbastanza divini da far obliare l'uomo soffocato nella rigiditá della forma ideale. Ed egli non s'indugiò tanto a mostrar ciò che fosse quell'inerzia apparente, a disvelare il mistero di quella serenitá, a divinare le tinte che, fuse, davano quella bianchezza uniforme. Ei negò semplicemente l'ordine e l'immutabile calma, ch'eran come la sacra leggenda dei classici canonizzata dal Winckelmann, e, lungi dal mostrare come il *romanticismo* cadesse in errore, mostrò come i *romantici* traviassero, levando a segni cospicui dell'arte e della vita antica quelli che o non vi erano o v'erano sí, trascurabili. Non avevano fino allora gli uomini scorto altra cima che l'apollinea: la dionisiaca era velata da nuvole grasse d'inerzia e di tra-

dizione erudita e l'apollinea pur essa, come l'avevano umiliata i dottori!

Cosí Federico Nietzsche chiuse la guerra tra classici e romantici, non giá riconducendo i romantici all'arte ed alla vita classica; ma l'arte e la vita classica conducendo al romanticismo.

Noi vedemmo alla mattina dolci cose e tranquille, o Marcello: vele in viaggio ed arcangeli oranti, meli ricurvi ed agnelli tra i gigli. Era la mattinata pasquale, la mattinata di resurrezione, dopo il turbine la pioggia il vento della Settimana Santa. La Chiesa cattolica aveva gemuto nei giorni di cordoglio con musiche lugubri, con riti angosciosi, aveva gemuto ed orato sulle sofferenze del Dio fatto carne, dell'anima fatta uomo, sul sudore sanguinoso, sul sentiere petroso, sulla corona pungente, sulla bevanda amara. S'erano taciute le campane.

Ma ora come improvvisa sbocciava la gioia della vittoria nella campagna in fiore! Tu ricordi le pagine degli Evangeli, ove si narra della morte e della resurrezione del Cristo: ogni pena della divina carne straziata è fatta parola, parola grondante di sangue, ed ogni versetto è grave di fiele e d'aceto come di mirra e di nardo erano quelli di re Salomone. Ma quando l'Emanuele risorge, sembra quasi che la stupefazione secchi il suono in gola agli apostoli: e son brevi e rapide e nebbiose le cose ivi dette, come se il narratore avesse sospetto della ebraica diffidenza.

Certo che in molto piú viva luce risaltano ivi le cose del dolore e del pianto anzi che quelle della vittoria e della pacata allegrezza. Or è meraviglioso osservare come il rito cattolico, seguendo il costume delle genti latine che lo crearono, non ami i toni bigi ed oscuri se non perché il candore e la luce vincano piú facilmente gli occhi mortali. Tutto in esso è ordinato dalla povertá e dall'affanno verso la pacata magnificenza: dalla nera tunica del parroco al bagliore dei paramenti aurei e violacei, alle gemme ed al candore pontificale, dalla putrida Catacomba al Vaticano splendente sonante, dalle nenie del Venerdí di passione alla romba pasquale, alla palma di pentecoste, al trionfo del gran giugno.

Tutte le cose piú tenui e sorridenti, che dal Vangelo ebraico sono appena suggerite e dai barbari di duro cuore furono, nelle loro accigliate Riforme, ripudiate, tutte le cose piú latine, piú serene, piú gentili della grande istoria cristiana furono dalla fede e dal rito romano innalzate a signoria sulla tenebra e sull'angoscia. La Verginitá di Maria, che non è nei Vangeli che un dogma, nel cuore latino diviene leggenda e poesia, non piú segno della potenza divina, ma immagine dell'umano sogno, ove la donna vergine o madre dice parole di puritá, compie opera di santitá, obliosa di sé medesima, devota alle generazioni future, non vivente di sé ma del frutto aspettato o generato nel suo grembo. Il necessario spasimo della carne, la convulsa agitazione dell'istinto notturno è taciuta nella leggenda però che la leggenda non celebra che la cima, incuriosa dell'erta, non eterna che il fine, tralasciando gli effimeri mezzi, non canta che la vittoria e tace della passione.

Non è cosa nuova dir che la religione cattolica è il culto della Vergine. Quand'essa negli Evangeli è solamente nominata, i pittori e i devoti di gente latina le innalzarono poemi e monumenti. Nelle laudi come nelle pitture la storia del Signore vive solamente attraverso lo spirito della madre, che piange dei suoi affanni, gode delle sue vittorie, e pel tramite dei suoi sentimenti ce ne fa note le vicende e la morte e la riscossa. Taluni pittori, com'è Sandro Botticelli — ch'io voglio nominare, perché molto si disse di lui, ma non mai le cose che a me sembrano singolari nel suo modo d'intendere la vita e l'uomo, la fede e la gloria dei cieli, — taluni pittori non seppero dipingere che Cristo fanciullo, fino a quando egli non è l'Uomo-Dio, ma solamente la progenie della donna mortale. Solo negli ultimi anni tempestosi della sua vita volle Sandro Botticelli farsi interprete del dogma e tragico pittore del Cristianesimo, quand'egli fu fatto schiavo della parola savonaroliana, travolto in uno di quei turbini passeggeri, che furono gli sterili annunzi latini della riforma germanica.

Anche avvenne che il popolo nostro amasse ben piú la vita del Cristo che la sua parola. Sono, nella sua vita,

mirabili, sebben tranquille, accensioni di gioia, come i candidi miracoli di guarigione e la trasfigurazione sul monte e l'entrata in Gerusalemme ed il glorioso trapasso nell'aerea assunzione. Alcune parole tristi e lugubri sonarono sulla sua bocca: la gente latina obliò. Ricordò solamente ch'egli aveva comandato d'adorare il Signore in letizia e profuse l'oro nei quadri dipinti a sua gloria, cantò con magnificenza nelle chiese da Lui nominate, tacque ansiosa nei pochi giorni della Passione per fare romba di squille e festoni di fiori nei giorni di risurrezione e di Pentecoste. A Pentecoste, sulle rive del mare siciliano, i pastori conducono i greggi inghirlandati di rami e di fiori verso i seni tranquilli del Mediterraneo giá diletto a Venere Ericina: li conducono nella notte fonda, li purificano nell'onda salubre, li menano con lieto scampanio per le vie cittadine, come la luce solare irrompa dalle porte dell'Oriente. E la sera innanzi in tutte le case cristiane, o nobili o popolaresche, si sfogliano molte rose dentro all'acqua dei catini e delle brocche, perché, all'alba di Pasqua di fiori, acqua e fiori gioia e mondezza passi sul volto di quelli che adorano in allegrezza.

E queste ancora non posero in oblio i latini fra le parole di Cristo: il quale allorché i discepoli di Giovanni se gli accostarono e gli dissero: — Per qual motivo noi e i Farisei digiuniamo frequentemente, e i tuoi discepoli non digiunano? — rispose con queste parole: — Possono forse i compagni dello sposo essere in lutto, fintantoché lo sposo è con essi? — Non mai si pensarono i latini abbandonati dallo sposo; e, se in pochi giorni dell'anno piansero la sua apparente dipartita, festeggiarono in tutto il resto il candore della sua tunica, la soavitá della sua bocca, il biondore della sua luce. Non è Egli, pur secondo la sua parola, quegli il cui giogò è soave?

Forse il Venerdí di passione è il principal rito della Chiesa, e non piuttosto le due Pasque ed il Natale? L'artificioso *logos* bizantino ed il sassone cipiglio trassero dal Vangelo di Cristo le parole piú dolenti, i misteri piú lacrimosi e gl' insegnamenti piú austeri per trarne il lor cristianesimo ortodosso e puritano, fatto di furori ascètici e di rigidezze giudee. Quelli poi che tal dottrina pensa-

rono nemica della vita e fecero guerra al Cristo apologeta del dolore, al fosco taumaturgo prenunciato dal mangiatore di locuste, fecero guerra ciecamente ai discepoli latini ed ai discepoli germani, ai discepoli bizantini ed ai discepoli slavi, purché discepoli fossero del Cristo, del barbaro Cristo crocifisso. E non pensarono che i Latini sono adoratori del Cristo infante e del Cristo risorto, della puerizia e della gloria, del candore e della vittoria. Né mai — dopo i barocchi madrigali dello Châteaubriand — indagarono la natura e la significazione del culto latino per la Vergine Madre. Il Nietzsche e il Carducci, i due anticristi piú noti, serbarono tutte le loro saette contro l'immagine del Dio crocefisso.

Ma assalí la Vergine Gabriele d'Annunzio, toccando il limite estremo dell'invettiva pagana:

> E quella sua vergine madre,
> vestita di cupa doglianza,
> solcata di lacrime il volto,
> trafitto il cuore da spade
> immote con l'else deserte.......

Vestita di cupa doglianza? ma d'oro e di gemme è vestita nel cuore della nostra gente, nei rozzi simulacri dei tabernacoli rustici, nelle figurazioni dei grandi pittori. Solcata di lacrime il volto? ma è sorridente di beatitudine, adorata dai Santi in trono, recinta di nimbi d'oro. Straziata da spade, gemente di dolore? sí, nei giorni della persecuzione e della morte del figliol suo. Ma anche Venere Afrodite pianse per la morte del bello Adone.

Ma anche Demetra pianse per la perdita di Persefone; Persefone, rapita nell'inverno, risorgente nella florida primavera, come il Cristo che, sepolto sotto le raffiche di marzo, risorge nel suo biondo candore — come l'erbe e come i virgulti — sul principio del dolce aprile. Ed anche Demetra cercò la figliola per tutta la terra, come la Vergine Maria cerca il figlio con angoscia nelle canzoni della nostra gente.

In qual mai religione fu piú sacra la maternitá che nel culto d'Atene e di Roma? *Magna mater* dissero la terra. E se nella vita d'Atene questo culto rimase sterile,

se l'Atene periclea sembra figurata in Aspasia, infeconda ragionatrice, donna senza verginitá, donna senza maternitá, filosofica matrice, in cui sembra preannunciata, come in una vivente immagine, la mente bizantina convulsa nel ragionare, inetta nell' insegnare, rispecchiantesi nel *logos* come disamorato Narciso, simile appunto alla femmina incapace a generare che si torce nella voluttá, simile al piacere senza gioia, alla *passione* senza *vittoria*, se questo fu di Atene, chi non vi scorge un segno della sua mortalitá? Ma Roma, Roma immortale, non venerò la maternitá solo nei simulacri di Cerere, ma nella vita d'ogni giorno, ma nella commedia scurile, ma nelle epigrafi funebri. Ben lo seppe Virgilio romanissimo tra i romani; e chi avrá obliato la genitrice di Eurialo? ben lo seppe Catullo, il Catullo dell'epitalamio di Manlio, ove in Vinicia sposa è cantata la madre e la vergine insieme.

Il culto della paternitá — atroce, barbarico, *tragico* nelle sue manifestazioni essenziali — fu lentamente soverchiato dalla venerazione per la madre, dal rispetto per le cose tenui e miti, pel sorriso non sbocciato, per il bacio non scoccato. Non è nulla di truce e di lugubre nella istoria della Vergine Madre: anzi Vergine fu esaltata, perché s'obliasse lo spasimo e la doglia della carne, la nausea del piacere, la cecitá del desiderio. Obliata è la maternitá fisiologica nella poesia cattolica, prima, assai prima che gli astronomi barbuti ripetano i sogni stellari di Camillo Flammarion, che pensa in qualche pianeta lontano esseri oltreumani, tra cui la generazione non abbia le vergogne e le pene del sesso.

Senti, o Marcello, nell'istoria della verginitá e della maternitá cattolica alcuno di quegli urli carnali che generano il disgusto della vita? Fu mai grande artefice nostro che dipingesse la Vergine col seno rigonfio sulla soglia d'una porta oscura secondo l'immagine dannunziana della gravida? I pittori fanatici della Toscana e delle Marche, che pure mostrarono con orrendi contorcimenti del volto e delle membra stanche lo strazio della croce ed il singulto delle tre Marie, amaron forse di rendersi interpreti delle doglie della partoriente? V'è nella storia e nelle figurazioni della feconda verginitá qualcosa che

ci ricordi quegl'intollerabili versi di una poetessa moderna; di una donna, dico, di una madre:

per l'ultimo martirio, per l'urlo dell' ultimo istante,
quando il materno corpo si sfascia, di sangue grondante;
pel roseo bimbo ignudo che nasce — miserrima sorte!..... —
su letto di tortura, talvolta su letto di morte?

Aimè, è dunque tal maternitá fetida e sanguinolenta quella che fa gridare all'insigne poetessa:

Sono io forse strumento
di Dio? .....,

quella che le fa dar sentenze con rimbombo di rime tronche:

Salvezza non v'ha
se umiliata è la maternitá?

Ma la Madre cattolica sorride, guarda e prega. Vedemmo talvolta Sant'Anna sul letto di doglia; ma la Madre cattolica è beata dinanzi al fanciullo, e magnifica nell'anima sua il signore. E non urla d'affanno corporale: piangerá, piangerá piú tardi in silenzio o con gemiti fiochi per la morte sulla Croce: per la morte del suo figliolo, per il dolore non necessario che è sulla terra, non giá per la nascita di lui, per il necessario dolore della generazione.

Ma molti si piacquero in far legge cristiana ciò che la legge cristiana combatté, molti nella sua battaglia videro la vittoria e nella passione il paradiso. Dice la legge cattolica: «il dolore sulla terra è necessario: Cristo, o uomini, vi salva nell'eternitá dal dolore». E i filosofi pessimisti, aiutati dai cristiani teutoni ed ebraici, pensarono che il Cristianesimo fosse religione del dolore, quella che pone il pianto alla sorgente ed alla foce dell'esistenza, come se il dolore non fosse l'ombra del male e colui che ne fa la sostanza della vita non fosse cosí lontano da Cristo da sembrare il piú lugubre proselite del macabro satanismo nord-americano o decadente. E ancor oggi i teosofi almanaccano di non so quale identitá fra la dottrina di Cristo e la parola del Sakya-Muni che la felicitá credeva solamente possibile nel nulla.

Di tali gramaglie vestirono molti cristiani il roseo candore della lor fede. Tosarono l'agnello, recisero il giglio. E dissero i loro nemici: — Voi dunque lo confessate. Cristiano è il macilento Crivelli, cristiana è la tenebra gotica, cristiano è il flagello e il cilizio. La porpora dei cardinali, la luce abbagliante in San Pietro, la pompa regale del Gozzoli, tutto è paganesimo falsato, verniciato, mascherato: tutto è nostro quel che è in voi grande, chiaro, lucente. Noi siamo pagani.

Chi è dunque — proseguivano — il vostro Nazzareno di rosse chiome? Il figliolo dello sciocco falegname. Egli è un Dio? E si fece uomo, uomo tra gli uomini, uomo deriso e percosso dagli uomini? —

E sí; perché anche Apollo fu pastore di buoi, fu servo nella casa di Admeto. Ed Ercole pure fu servo. Egli è nume non indigete della nostra gente latina: come Enea progenitore della gente romana fuggiasco dalla cittá devastata ed arsa, come Saturno esule dall'Olimpo, naufraga divinitá. Chi disse mai vile Apollo pastore ed Eracle servo e l'esule Enea ed il fuggiasco Saturno? Pure tacciarono d'abiezione e di miseria il Cristo Nazzareno, il fanciullo di rosse chiome figlio del falegname di Betlemme.

Lui dissero plebeo, che nei Vangeli è proclamato progenie degli antichissimi re saggi ed opulenti, di Davide e Salomone; lui dissero miserabile, il re di Nazaret terrore di Erode, lui che con la madre siede nei troni purpurei ed accoglie le offerte dei monarchi barbarici scettrati e mitriati, genuflessi nel presepe.

Non ancora, o Marcello, ho dimenticato il punto da cui ci partimmo. Ti parlavo dell'enfasi moderna e del Nietzsche, suo turbinosissimo annunciatore, e mi sono indotto a ripetere alcune delle molte cose che nel diurno e nel notturno vagabondaggio diciamo a noi stessi ed ai muraglioni d'Arno sulla storia della nostra razza e sulla sua religione cattolica.

Il Nietzsche, noi pensiamo, assalí con tanta veemenza la dottrina di Cristo, perch'ei non conobbe altro cristianesimo che la gotica e macilenta contemplazione dei Teutoni e degli Ebrei. Pure, assai piú prossimo egli era a un cotal cristianesimo che al nostro, o Marcello.

Pensa, io ti dico, che per un improvviso miracolo interiore quel grande poeta si fosse convertito alla fede di Cristo. Credi tu ch'ei sarebbe entrato nella gerarchia o avrebbe ideato grandi templi o avrebbe cantato laudi gioiose alla divinitá?

Io l'immagino, per contro, in preda ai furori dell'ascesi, dilacerante il suo corpo con rovi, torturante le sue membra con cilicii, traversante la terra in grand'ira e fervore, con la predica di Giona sulle labbra febbricitanti. Anche il cristianesimo, amico mio, ha la sua cima dionisiaca: l'ascesi, il martirio, le lacrime, il digiuno. Scomparse le Baccanti e le Menadi venivano in lor vece le compagnie dei Flagellanti.

E tu sai come sia poco latina, come sia poco cattolica questa luttuosa processione d'uomini laceri e scalzi, gementi e sanguinolenti, su le nostre colline verdi. Quanti pittori nostri amarono serbarne memoria nelle lor tavole d'oro? E non il Vangelo contraddice alla coscienza latina; poiché vi si dice: « quando voi digiunate non vogliate fare i malinconici, come gl'ipocriti, imperocché questi sfigurano il loro volto, affin di dare a conoscere agli uomini che digiunano. Ma tu, quando digiuni, profúmati la testa e lávati la faccia........! »

Ma in queste parole è il cristianesimo apollineo, il cristianesimo di Pasqua e di Natale, è il cattolicesimo, amico mio. Come l'avrebb'egli amato, Federico Nietzsche? Se, pagano, in molti libri esortò l'uomo a divenir superuomo, cristiano egli avrebbe voluto in ogni suo simile un Santo. Comprendi tu ora la sua ira contro il Wagner, comprendi la sua follia? Il musico compiè tutto il cammino: da un fosco paganesimo giunse a un cristianesimo piú fosco, dai Nibelunghi al Parsifal; fu prima romantico pagano e poi romantico cristiano, pessimista e nikilista con Brunhilde prima, con Kundry infine, sulla cima dionisiaca o nel deserto della Tebaide, non importa.

Sentí egli torbidamente che l'emulo aveva raggiunto la mèta finale? lo invidiò per l'ultima cima e l'odiò per l'inaspettata rivelazione dell'essenza del suo spirito? della vanitá di quel suo paganesimo furibondo? della falsitá di quel classicismo, che usurpava l'altare dello spirito imi-

tando gli orpelli e i sonagli dell' idolo avversario, contraffacendo lo *Sturm und Drang* per spodestarlo agevolmente? Sentí questo e s'infranse.

La follia era l' unica sua mèta, com'è quella di chi propugna la passione per la passione, lo sforzo per lo sforzo, la volontá per la volontá. S'egli fosse stato cristiano, io ti dico che tutte le solennitá cristiane egli avrebbe imperniate intorno al venerdí di passione. S'egli fosse stato cristiano, avrebbe fatto del dolore la legge del mondo, come anticristiano fece della gioia, quasi che gioia e dolore avessero esistenza isolabile, ed il fine della vita e dell' uomo non fosse di lá dall' una e dall'altro, e un retto intendimento delle cose non dovesse l' una e l'altro comprendere ed oltrepassare.

Egli invece — e se tanto parlo del Nietzsche, è perch'egli piú compiutamente tradusse in teorie la tendenza dell'enfasi che diveniva comune — egli non oltrepassò mai gli stati affettivi dell' uomo, la pena e il piacere; non mai giunse a comprendere il silenzio della vittoria, la serenitá senza gioia, la placiditá senza malinconia, il candore rosato dell'agnello a Pasqua di Resurrezione. Egli creò la cima dionisiaca; mentre una è la cima, la tranquillitá apollinea col sicuro silenzio della luce senza tramonto; e dionisiaca è sola l'erta, la tragedia dei rovi, la fatica dell'ascesa, la lotta con le forze avverse.

Questo significa la cima dionisiaca: lo sforzo per lo sforzo. Amerebbe il Nietzsche di vedersi paragonato a colui che fu l'espressione piú rigida e piú povera dunque del romanticismo ch'ei detestava, ad Emilio Zola? Eppure la dottrina dello Zola, come la sua, è nell'*effort pour l'effort*, nella navigazione senza mèta, nel vascello fantasma.

Se tu, amico mio, pensi a tutti i giudizi piú comuni fra noi, a tutte le passioni espresse dall'arte moderna e dalla vita, troverai che veramente s'esprimono tutti con poche parole: l'erta val piú della cima, la volontá piú dell'atto, lo sforzo piú della vittoria. Miserevole cosa è la Pasqua di fronte al Venerdí di passione; e sia gioia o dolore la passione, sia nazarena o pagana, che importa? *pathos* è l'una come l'altra.

Perciò prediletto è agli uomini moderni il cipiglio sul

sorriso, il desiderio sul possesso; la tensione dell'arco — dell'arco che si spezza — piú sacra è della mèta. Che parliamo di mèta? la loro mèta è nel sogno o nella morte, nel Cantelmo o nell'Aurispa. Se giudicano delle arti lodano Euripide meno di Aristofane, perché fece tragedie men tragiche, meno enfatiche delle costui commedie. Se narrano le vicende della tragedia ateniese, fan pernio della loro istoria non Sofocle, Zeus signore del limpido cielo, ma Eschilo, Giove tonante.

Tu pensi che siamo in questo concordi con essi, e siamo, ma discordemente concordi. La lor predilezione per Eschilo e per Aristofane, per l'Alighieri e per Wagner non è giá l'amore del grande, ma l'amore di ciò che sa d'essere grande e vuol essere grande, non è amore della forza, ma dello sforzo. Essi non amano in Eschilo e in Dante la montagna, ma il vulcano, che appunto è l'immagine perfetta della montagna dionisiaca, la montagna senza cima, la montagna ove non è che l'erta e dentro e in alto il gran fuoco senza luce.

Ne vuoi tu un segno? se l'eroica grandezza fosse il limite dei loro desidèri, se per questa amassero Eschilo piú di Sofocle e Dante piú del Petrarca, dovrebbero nel tizianesco Cinquecento trovar gioia maggiore che nel Quattrocento, scarno ed elegiaco nella sua figura totale. Ma oggi ancora — sebbene s'avanzi un altro flutto di opinioni non meno puerili nelle loro condanne generali e nei loro fanatismi parziali — sembra prevalere nelle menti il secolo di Firenze di Perugia di Castelfranco su quello di Venezia di Roma e di Milano. Perché in quello è lo sforzo, il germe, la transizione, l'ascesa: in questo è la cima.

Ti parrá speciosa questa mia interpretazione: quest'altra ti parrá risibile. Anche i culti delle stagioni si alternano: per numerosissimi secoli i poeti venerarono la primavera; oggi han messo in trono l'estate. Il piú vasto e potente libro di lirica degli ultimi cinquant'anni, le laudi dannunziane, sono un solo inno all'estate. Altra vittoria di Dioniso sulle cose tenui: il papavero meridiano ha vinto il giglio mattutino, le cavalle di San Rossore han calpestato l'agnello.

Perché l'estate è la stagione dello sforzo, quella che giá ha ucciso il fiore e non ancora ha maturato il frutto, quella che ha sete e ardore, quella che prepara la vendemmia, la piú sonora, la piú frondosa, la piú inquietante: la stagione dell'afa e del furore. La primavera è verginitá, l'autunno è maternitá; ma gli spiriti dionisiaci non amano che la lussuria.

Darvinismo ed evoluzione son cose ormai discare agli spiriti novissimi. Tuttavia è una strana affinitá fra l'evoluzione e l'enfasi dionisiaca. Che altro è infatti l'amore per ciò che si prepara, per il germe erompente, per il frutto che si fende, per l'arco che si tende, per il vulcano che sobbolle, per l'epoca di passaggio, se non l'impossibilitá di concepire il finito, il conchiuso, il perfetto? Nietzschiani e dionisiaci vedono in ogni apparenza delle cose i segni del passato e i germi del futuro: vedono, come gli uomini di Scienza, ciò che si evolve, non ciò che è. Il presente e l'eterno non vivono nell'animo loro: vedono i loro occhi l'orbita e la parabola, non il cerchio né il punto. Alla musica essi han dato la melodia infinita, come all'arti decorative il nuovo stile, che, soppressa la linea retta, non si compiace che di curve senza centro.

Altra volta fu nel presente lo specchio dell'immortale e nella melodia perfetta fu cantato l'infinito. E s'amarono le cose tenui, s'amò la primavera; s'amarono le cose bianche, brevi, sorridenti, onde noi rifuggiamo come da languori arcadici.

Ciò che non è gigantesco è spregevole cosa per noi. Segno, dici tu, di grandezza? Ma nell'epoca piú solenne di sua vita Atene fece templi brevi e regolari, e li sorresse con colonne ignude e li ornò di statue grandi come gli uomini terrestri. I colossi di macigno sono dell'epoche barbariche.

Vestono i barbari di colori sfolgoranti, e s'adornano di conchiglie e di conterie multicolori, e sulla chioma pettinata in decine di trecce contorte portano penne di pavone. Sai tu perché noi vogliamo tanto zenzero nelle arti? perché il nostro palato è duro e insensibile come cuoio. Sai perché tanto amiamo lo sfolgorio meri-

diano? perché siamo nottambuli. Perché nella musica ci piace l'urlo e il rombo dei venti e del mare? perché siamo duri d'orecchio, né sapremmo udir la parola che dicono i pioppi al soffio dell'alba, né lo sciacquio dei ruscelli percorsi da schifi leggeri.

Sarebbe forse tempo di chiederci se non sia risibile tanto accanimento conto l'Arcadia in noi, che nulla operammo di grande, quando l'amarono i guerrieri e gl'imperatori vittoriosi. Le epoche eroiche non ebbero mai tenerezza soverchia per la poesia eroica: orti ombrosi e languidi amori cantarono i poeti coetanei di Cesare, i madrigali piacquero piú dei poemi alla Corte di Francesco I e di Luigi XIV. Chi vorrebbe dire eroica l'epoca di Claudiano? Gli uomini forti e potenti si piacciono delle cose morbide e dolci, come i pugnali aguzzi giacciono, dopo l'uccisione, nelle guaine di velluto. Tutti gridiamo, allorché un artefice non è fabbricator di colossi: *Pereat!* È un alessandrino! Quasi Cherilo sia stato miglior poeta di Callimaco. Molti regni stabilí e creò molte cittá Alessandro, ma non un solo poeta epico: le sue trombe sonarono nelle battaglie. Poiché, alla sera, i guerrieri amano il canto ed il vino, e cosí nacquero da Alessandro gli elegiaci ed i bucolici, nacquero dai crociati i trovatori.

Ma noi che non abbiamo espugnato né Gerusalemme né Ecbatana, amiamo tender archi di parole ed innalzar torrioni di sillabe. Segno forse di prossima, non giá di presente grandezza. Sentiamo un vago bisogno di elevazione, e fabbrichiamo colossi; crediamo d'amar l'eternitá, e l'adoriamo nella melodia infinita.

Ma veramente, se noi chiediamo ad un fanciullo una figurazione simbolica dell'eternitá, egli tracciera una linea piú lunga che sia possibile, credendo di rendere immagine di quel che non abbia principio né fine. Mentre uno spirito sagace segnerá un piccolo cerchio, conchiuso e perfetto.

Noi forse, o Marcello, sentiamo giá la grandezza delle piccole cose: amiamo giá forse le dolcezze velate, i fiori socchiusi, le bocche non anco dischiuse al sorriso. Ci piacciono le parole non dette, ci piacciono le fontane a sera, e le musiche in minore. Nello spirito del D'Annunzio, il

piú vasto dell'etá nostra, quello che sente tutto il passato e presente tutto il futuro, prediligiamo ormai il soave soffio alcionio sopra il rombo e il lampo d'Elettra.

M'accadde talvolta d'attendere il crepuscolo in compagnia del nostro Adolfo: Adolfo de Karolis, l'amico delle campagne senza vento e delle bocche senza parola. M'attardavo a contemplare la sua opera tranquilla e paziente, a godere del suo breve sforzo che cerca l'immagine molle nella dura fibra del legno, del suo pacato sorriso che sembra serenare le tele dipinte. Poi, come al tramonto gran copia di rose e di viole sembrava piovesse dai lucernarii sulle tele e le carte segnate di pallidi segni, gli occhi delle donne — diritte presso alle fontane marmoree, curve sotto la puerilitá florida dei peschi — si perdevano fra i toni di rosa e di bigio, diffusi dall'artefice mite, confusi dal musicale crepuscolo; annegavano entro una luce senza bagliore, come in un amore senza voluttá. Cantavano un interno canto. E le lor bocche erano immobili, ondanti come quelle dell'innocenza nel sonno,

Pallido e mite artefice è il nostro Adolfo, o amico; e lo accusano amico di una fiacca classicitá, fautore di una grecitá magra. Aimè! tutta la Grecia non fu dunque che uno spasimo e un urlo? Da quando Federico Nietzsche condannò come non greco tutto quel che fu greco da Euripide e Socrate in poi, abbiamo obliato che magra fu l'eloquenza ateniese, magra fu la parola di Pericle e di Tucidide, rettilineo il verso di Sofocle; nude furono le colonne e diritto il ragionare, e semplice e sottile, in tutta la sua figura, fu lo spirito di Atene.

Magra fu l'Attica, terra di brevi colline e di coste basse e piccoli borghi, pallida d'olivi, malinconica di cipressi. Poiché — strana vicinanza delle cose piú lontane! — come gli uomini grandi e forti si dilettano di cose tenui, cosí sorgono le civiltá grandi e forti solo dove la natura è tenue, bassa, pallida.

La cima dell'Himalaya ed il fondo dell'oceano sono sterili; non odorano di rose, né vi fanno ombra i castagni. E non mai le immortali civiltá sorsero sotto la grandezza delle montagne o davanti all'urlo del mare. Anche i popoli marinari sembrano rifuggire dalla continua pre-

senza dell'iracondo elemento: fabbricarono le loro cittá sempre dentro terra, un poco, perché il tumulto dell'onde e il terrore dell'infinito non schiacciasse l'anima loro. Ed Atene ebbe i suoi colli, e Venezia la sua laguna, e le sue sabbie Pisa.

S'umilia lo spirito umano, s'infrangono le volontá grandi innanzi alla montagna e al mare. Crearono forse imperi, stabilirono banche gli uomini del mare e del monte, ma non cantarono poemi, non alzarono statue, non fondaron religioni.

L'orgoglio dell'uomo ama le terre soavi, ama le colline docili ch'ei quasi sommuove con la vanga, e raddoppia con le sue torri. Nelle terre, ov'egli canta e crea, son fiumane larghe appena come le strade bianche ch'ei traccia, son pianure che agevolmente si coprono con una cittá sola.

Nelle terre cosí fatte, com'è la Toscana nostra, un cipresso che la mano dell'uomo ha piantato sopra un ciglio di collina signoreggia le cose intorno come un vertice non raggiunto. La campana della torre non è oppressa dal rimbombo dell'oceano e dal sibilo delle raffiche. Quei che guarda dalla torre cittadina è signore del paese tutt'intorno. Ed un uomo che cavalchi sulla costa di un poggio florido, è piú copiscuo ai valligiani che una foresta tra i dirupi e una flotta all'orizzonte.

Quivi l'uomo persuaso di sua grandezza smisurata, fatto gigante sulle cose tenui ed esili che lo circondano, non piú medita sulla parola del Signore: «Potrai tu, uomo, alzare d'un solo cubito la tua statura?» Pieno di vittoriosa baldanza e franco dal giogo della natura, opera con gioia e canta. Canta e crea con marmi e sillabe il suo mondo immortale sopra il mondo che perirá.

GIOVE E PROMETEO

I.

Un discorso di mitologia non è fra i piú attraenti, io lo so. Si guerreggia contro i resti del classicismo da piú di un secolo, e parrebbe ormai giunto il tempo di non ostinarsi a rifriggere cavoli putridi, come diceva, con efficacia se non con eleganza, il Berchet. Tuttavia non sono io il primo né sarò certamente l'ultimo: il furore romantico non impedí che sorgesse il Carducci e la multiforme scuola poetica che imitandolo lo continuò, e sulle macerie ammucchiate dagli iconoclasti rifiorí la nuova idolatria.

Giá in gran parte, l'anticlassicismo romantico — non parlo del romanticismo di buona lega, italiano, manzoniano, ma di quell'altro che è anche piú espressivo come sono tutti gli estremi — non fu nemico in genere della mitologia, ma in ispecie della mitologia greca e romana e piú precisamente della romana. Perché anche il mito greco — che in fondo era lo stesso, — cambiati i nomi, assumeva seducente lustra di novitá. Venere Mercurio Ercole erano cose rancide, ma bastò raschiare i nomi e scriver sopra Afrodite Ermes Eracle, perché le divinitá ringiovanissero improvvisamente. Un *ph*, un *h*, un *th* rendevano poi anche piú strabiliante il miracolo. Taluni furono piú audacemente sovversivi e questi rovesciarono le statue inalzando sugl'incolumi piedistalli l'effigie di Thor

di Odino di Freya dove eran Marte Giove Venere, o quella di Noè dov'era Deucalione. Il mito ebraico o scandinavo sembrava moderno ed atto a succedere nel posto delle immagini sfruttate e dei sentimenti consunti.

Cose ormai passate e trapassate. Ciò che resta di tutto quel movimento è la parte negativa, cioè la libertá: ché la libertá è negativa in arte, come quel principio che lascia il poeta solamente in relazione con la natura del suo ingegno e con le opportunitá del suo argomento, senza né aiutarlo né incepparlo con consigli e con divieti. Oggi vi sono, e soprattutto domani vi saranno poeti inclini massimamente ad esprimere cose singolari e fuggevoli dell'animo loro, e questi fuggono e fuggiranno dai miti non per partito preso, ma perché consci che l'immediatezza della espressione verrebbe sfigurata dal ricordo mitologico, che in una lirica personale sarebbe una figura retorica e una zeppa senza valore di commozione. E vi sono, come vi saranno, poeti disposti a rappresentare aspetti piú vasti, e, diremo, piú generici della vita umana e della storia, e questi ricorreranno a Venere e a Marte secondo i casi, come ricorreranno ad Ares e ad Afrodite, a Odino e a Freya, a Caino e a Mosé. Il Carducci è stato, per sua confessione e dei suoi critici, un poeta classico o classicista che dir si voglia; il che non gli ha impedito di andare un po' piú in lá degli imitatori di Ossian e di resuscitare Huitzilopotli e Guatimozimo, le divinitá messicane.

Rimane forse della manía di novitá l'abitudine di trascrivere grecamente i nomi romani piú comuni e intelligibili fra noi per una tradizione letteraria sette volte secolare. Ma fra poco l'artificio sará inutile; quasi nessuno ignora ormai che Zeus è qualcosa di simile a Giove e che Athena (con o senza il *th*) corrisponde a un dipresso a quella che si soleva chiamare Minerva. E rimarrá nella sua nuda veritá il fatto essenziale: che la guerra contro la mitologia classica è finita con una sconfitta. Sconfitta che ha qualcosa di simile a quelle che ogni giorno patiscono con eroica rassegnazione gl'inventori di nuove lingue artificiali e internazionali, le quali infatti abortiscono, perché sostituiscono un segno logico

arido e meccanico alle parole elaborate dai popoli e dai poeti e che di secolo in secolo s'arricchiscono di nuovi significati e di colorito piú intenso ed hanno il potere di suscitare una miriade d'immagini accessorie che ne intensificano il valore. E i miti, i nomi delle antiche divinitá, non sono, tutto sommato, che sillabe straricche di significati; significati di cui l'hanno abbellite e gravate le leggende dei popoli e le creazioni dei poeti. Perciò, quanto piú son antiche, tanto piú han capacitá di commoverci; e Zeus, di cui sentiamo parlar da Omero in poi, anche se solamente nominato, suscita nel piú incolto italiano tal copia di reminiscenze d'immagini di raffronti, che la poesia né vi rinuncia né vi rinuncerá.

Questo è proprio della poesia infatti: che essa riesce grande specialmente quando rifrigge i cavoli molte volte fritti. La comune osservazione che i grandi poeti nel concepire il capolavoro non si preoccupano punto d'inventare il fatto e ripigliano le leggende popolari o i fatti storici vale benissimo anche per il mito. Il presente, dice il Carducci, non fa che percuotere e fugge: esso crea il poeta ma non la poesia, essendo i sentimenti e le passioni che agitano i nostri tempi ancora troppo oscure e indefinite perché l'artista possa trarne una sintesi d'immortale chiarezza e semplicitá; e l'avvenire non si presta che a fantasie generiche e nebulose. Non si può far poesia dell'avvenire che fondandosi su immaginazioni strampalate che non han nulla a vedere con l'arte (Wells, Bellamy, Verne) o su alcuni concetti generici e muti per la fantasia — la Giustizia, la Pace, la Libertá, scritte con iniziale maiuscola: — mitologia anche questa, ma povera e pallida mitologia, puramente intellettuale ed atta a muovere solamente le facoltá razionali, ma non le immaginative e fantastiche. Laddove il passato offre il piú vasto arsenale di sentimenti e di immagini, e del passato anche piú che i fatti storici il mito, che, poeticamente considerato, non è che un fatto storico sublimato e semplificato dalle fantasie che prima di noi lo lavorarono, e non piú grezzo ma pieghevole giá alla mano del creatore.

Per questo la mitologia non è né morta né moritura: o, a dir meglio, il mito. V'è questo infatti di diverso

tra la poesia classica dei moderni e quella degli arcadi e degli accademici: che un tempo si amava piuttosto il fatto mitologico, ed oggi il personaggio con i suoi significati piú alti. La storia degli amori di Giove non c'interessa piú tanto, a dire il vero; e nemmeno gl'intarsii sugli scudi degli eroi e le divine baruffe nell'Olimpo. È difficile che un poeta odierno per descrivere l'alba ci racconti la centomillesima volta che l'Aurora dalle rosee dita lasciò il letto del vecchierello Tritone o che per farci sentire il terrore di una tempesta ci rappresenti al vivo Nettuno che scrolla il tridente dal suo cocchio tirato dai delfini. Ma le divinitá coi significati naturalistici veri o supposti che la scienza moderna attribuisce ai loro venerabili nomi son tuttavia — anzi sono ora per la prima volta — fonte d'ispirazione poetica; e piú ancora che queste rimangono nel dominio dell'arte alcuni miti singolarissimi, che si prestano ad una interpretazione consona ai tempi nuovi ed alle piú recenti aspirazioni umane.

Si può quasi dire che vi sono miti classici e miti romantici, nella stessa mitologia classica: se per miti romantici intendiamo quelli di cui il romanticismo europeo piú che italiano s'è impadronito adattandoli a sé e sfigurandoli in tal modo che una gita alle sorgenti diviene sorprendente come un viaggio d'esplorazione. I piú grandi e piú celebri di questi miti romantici sono quello d'Ulisse e quello di Prometeo. E di Prometeo, quale egli fu realmente nell'anima greca in confronto a ciò che ne ha fatto la poesia del secolo XIX, m'intratterrò con voi, se la pazienza vi basta.

II.

Strana ad osservarsi è la somiglianza fra il mito di Ulisse e il mito di Prometeo, simiglianza che non è alla superficie ma giace nella profonditá. Giá l'uno e l'altro hanno colpito cosí vivamente l'attenzione moderna, perché l'uno e l'altro sono fra i pochi protagonisti — veri e propri protagonisti nel senso nostro della parola — che si trovino nell'antica poesia greca e romana. Il mio concetto è assai semplice: si suol dire che protagonista dell'*Iliade* è Achille, della

trilogia eschilea (*Agamennone Eumenidi Coefore*) Oreste, dell'*Eneide* Enea. Ma ciò è vero, solo se s'intende *cum grano salis*: in realtá protagonista dell'*Iliade* è l'esercito greco intorno a Troia, dell'*Eneide* il concetto dell'origine e della missione di Roma, dell'*Orestiade* non sappiamo bene se una intera famiglia o il concetto di una illuminata ed equa giustizia che succede ad un periodo di sangue e di ferro: probabilmente l'una e l'altro. Veramente era proprio della poesia antica collocare al centro dell'opera tutta intera una nazione od un popolo e illuminarla con un concetto predominante, che equamente irradiasse la sua luce su tutte le parti. Ma nell'*Odissea* — fonte principale del mito di Ulisse presso i moderni — tutta l'azione s'impernia intorno ad un personaggio; e nel *Prometeo incatenato* — fonte quasi unica del mito di Prometeo — Prometeo è un vero e proprio protagonista.

Sí Ulisse che Prometeo sono solitari ultimi resti di due tumultuanti epopee. La guerra troiana è come un immenso naufragio in cui annega tutta la Grecia eroica. Ulisse è il solo superstite, e raggiunge il lido della patria, quando giá tutti gli altri compagni sono periti, vittime delle ferite delle tempeste della vecchiezza o dei tradimenti domestici. E Prometeo è l'ultimo dei Titani: savio e prudente egli non volle guerreggiare con Zeus che sentiva predestinato alla vittoria, e, quando tutti gli altri Titani, sconfitti nella terribile battaglia, erano giá imprigionati nei regni infernali, egli solo rimaneva sulla terra, apprestandosi a quel furto del fuoco che doveva far divampare fra lui e la divinitá vittoriosa un conflitto ben piú tragico, perché piú personale, della pugna di Flegra. Dalla stessa sua natura di Titano egli era destinato a contrastare con Giove; ma il contrasto non fu questa volta una battaglia, sibbene un duello, e perciò di gran lunga piú interessante per il sentimento cavalleresco e individualista dell'etá nostra.

Ulisse e Prometeo emergono dunque solitari e giganteschi da due giganteschi naufragi: emersero anche dal naufragio della mitologia, e, quando Venere e Adone, Leda e Filomela erano proscritti in bando perpetuo, continuarono a suggerire grandi parole alle menti dei poeti.

Essi furono creati simboli della invitta potenza umana che resiste contro la tirannia degli elementi e contro la soperchieria delle forze umane: e, come piú lunga e piú fortunata fu la loro resistenza, cosí della resistenza divennero tipi ideali. La moglie di Agamennone Clitennestra non ebbe che un solo pretendente durante l'assenza del marito: Egisto. Ma questo uccise il marito reduce e preparò una sorte di sciagura alla casa degli Atridi. Aiace Oileo non incontrò che una sola tempesta nel viaggio di ritorno, ma ad essa dovette soccombere. E Ulisse, al contrario, uccise gl'innumerevoli pretendenti di Penelope, e, aiutato dalla divinitá protettrice e dalla saggezza del suo cuore invitto, passò incolume a traverso le disavventure piú terribili e vinse od evitò i mostri del mare e le insidie della terra. E, se la forza dei Titani — inutile perché irragionevole forza — fu domata dal fulmine di Zeus, Prometeo, sí, fu incatenato, ma dopo aver offerto agli uomini il grande donativo del fuoco, e ottenne infine — dopo tredici generazioni di patimenti — la liberazione dal cielo e gli onori divini dalla terra.

Per tal modo si formarono parallelamente i miti moderni di Ulisse e Prometeo ribelli alla divinitá, alla tradizione, alla legge: che è come dire datori e inventori di progresso. Da Dante in poi si è venuta rielaborando la leggenda di Ulisse, che preferí i rischi e le fatiche della navigazione alla tranquillitá che la sua casa e il suo regno gli offrivano, e, giunto alle colonne d'Ercole — *ne plus ultra* — spinse piú oltre la sua navicella, correndo alla morte ed al final sacrificio per il desiderio di conoscere e di sapere. E una schiera di poeti, tra i quali il piú eccelso è lo Shelley, immaginarono in Prometeo l'eroe senza paura di fulmini e di maledizioni, nemico senza tregua della tirannica divinitá, donatore agli uomini delle arti e del progresso in odio all'olimpico oscurantismo, iniquamente martirizzato e liberato infine e coronato di gloria, quando il pregiudizio monarchico e teocratico crolla e la libertá diffonde la sua vasta luce sul rinnovato mondo.

Il Prometeo di Shelley è il fratello maggiore del Satana di Carducci, come il Satana di Carducci è il fratello

maggiore del Lucifero di Rapisardi. Non è, come dice un mio caro amico, che Dio sia classico e Satana sia romantico: ma quando si volle nel seno stesso della teologia cristiana trovare un serpente capace di mordere la divinitá — che in fondo è il prete nel debole raziocinio di quegli artisti, — la mitologia cristiana offerse Satana. In Milton e nella Bibbia è vinto: diamogli la rivincita, e sia egli liberato come giá fu Prometeo. E fin qui giungono anche le analogie che legano a Prometeo Ulisse: la sua qualitá di frodolento e di astuto, la sua finale vittoria sulla divina ira di Nettuno, la sua infrazione della legge, quando oltrepassò le colonne d'Ercole, erano giá qualche cosa di diabolico. Pensate poi che gran parte della sua popolaritá l'Ulisse moderno deve a Cristoforo Colombo: e pensate che non solo l'invenzione e la scoperta è concepita in generale come qualcosa di satanico e di antireligioso, ma che la scoperta del mondo nuovo era nel poema di Luigi Pulci preannunziata dal buon diavolo Astarotte. Ed ecco che un piccolo paio di corna increspa i capelli sulla testa del buon navigatore.

III.

Dovrebb'essere inutile aggiungere che ben poco di tutto ciò è nell'antico Ulisse o nell'antico Prometeo. Ma non è. Ciò che piú amiamo è anche ciò che piú profondamente trasformiamo; e i poeti moderni, prediligendo questi sugli altri miti dell'antichitá classica, li han resi perfettamente irriconoscibili. La critica non sempre ha fatto il suo dovere: non l'ha fatto punto per Ulisse, e per Prometeo ha avuto profonde e sottili disquisizioni, in latino e in tedesco, che per la comune degli uomini sono proprio come non ci fossero. E quei critici — cito ad esempio il Graf — che han parlato di Prometeo per il pubblico, in luogo di discutere, hanno esagerato la comune concezione dei poeti.

Di Prometeo non è parola in Omero: il suo mito albeggia in Esiodo, e giunge al meridiano della gloria in Eschilo. Le leggende di Prometeo, quali resultano dalle indagini della mitologia comparata, sono molteplici, con-

fuse e talvolta contradittorie. Noi trascureremo tutte le appendici e le diramazioni, e non parleremo se non di ciò che è vivo ancora nella nostra fantasia. Se il nome di Prometeo significhi il *previdente* o non debba piuttosto interpretarsi come il sanscrito *pramantha*, che indica lo strumento con cui gli uomini primitivi accendevano il fuoco; se sia originaria la leggenda che fa di Prometeo non un benefattore ma addirittura il creatore dell'uomo; s'egli fosse figlio di Temide o della Terra o dell'una e dell'altra, che poi sarebbero una persona sola, ha poca importanza per noi in questo momento. Di Prometeo non vive nella coscienza moderna se non ciò che cantarono i grandi poeti antichi; diremo anzi, se non ciò che cantò Eschilo.

In Esiodo il mito è narrato con poche parole e con poco calore poetico. V'è però nella Teogonia un particolare notevole, perché dei pochi che concordano, se non con lo spirito delle Prometeidi moderne, che è tragico e non burlesco, almeno col loro significato sostanziale. Prometeo, prima di rubare il fuoco per donarlo agli uomini, si sarebbe preso gioco di Zeus in questo modo: divise un bove in due parti e nell'una raccolse le carni e gl'intestini pingui di grasso e ogni cosa nascose nel ventricolo del bove; nell'altra invece ammucchiò tutte le ossa e con astuta e ingannatrice arte le accomodò e nascose sotto un bianco strato di grasso. Poi disse a Zeus di scegliere delle due parti quale piú desiderasse; e Zeus — sciocchissimo iddio — scelse le ossa, attratto dal seducente aspetto del grasso. Adiratosi dell'inganno, si vendicò sugli uomini della burla; e tolse loro il fuoco.

Questo episodio è morto per noi; la vera Prometeide comincia dopo; e qui gli elementi del mito sono identici in Esiodo ed in Eschilo. Prometeo rapí il fuoco alla casa degli dèi, e lo riconsegnò agli uomini, che ne eran rimasti privi dal tempo della gioconda burla; ed in punizione venne incatenato ad una rupe, ed un'aquila gli rodeva l'immortale fegato, che di tanto ricresceva nella notte quanto il feroce uccello ne aveva divorato nel giorno. E gli uomini, forse perché troppo imbaldanziti della illegale conquista, furono puniti coi doni di Pandora e col

celebre scrigno, dal quale tutti i beni fuggirono e vi rimase ultima la speranza. Poi, dopo che Prometeo ebbe per miriadi d'anni sofferto la sua pena, Ercole venne a liberarlo: uccise l'aquila e sciolse le catene.

Tale è la leggenda che fu fatta eterna da Eschilo nella sua trilogía. Noi abbiamo i titoli delle tre tragedie: il *Prometeo portatore di fuoco*, il *Prometeo incatenato*, e il *Prometeo liberato* ed è probabile — cosí almeno sembra dalle infinite contese critiche che su questo punto si sono agitate — che veramente le tre tragedie stessero in quest'ordine, che è il piú logico: prima la colpa — o, per i poeti moderni, il merito, — poi la punizione o il martirio, infine la liberazione o l'apoteosi. Ma del *Prometeo portatore di fuoco* poco piú abbiamo che il titolo, e del *Prometeo liberato* appena è se ci rimangono alcuni frammenti, né tutti significativi. Abbiamo in compenso il *Prometeo incatenato*, e questa è la gran fonte di tutta la poesia prometeica moderna.

Abbondano le traduzioni in tutte le lingue, né mancano all'Italia. Voi certo ne avete letta qualcuna, e ciò semplifica il mio cómpito. Basterá accennare che la scena si svolge nei paesi deserti ed inospiti della Scizia e che — diremmo modernamente — il sipario s'alza quando Efesto-Vulcano giunge con l'ordine di eseguire la sentenza di Giove e di legar Prometeo alla rupe con l'aiuto della Violenza e della Forza, ministre di Giove. Efesto ha quasi compassione del vinto; ma la Violenza e la Forza sono spietate e lo incitano a troncare gl'indugi. Cosí Prometeo viene incatenato, e, rimasto solo, innalza i suoi lamenti, invocando a testimonianza il cielo il mare gli elementi. Attratte dall'insolito rumore vengono intorno a lui le Oceanine, che fórmano il coro compassionevole e saggio, e poi Oceano medesimo, che per la prima volta abbandona la sua abitazione marina ed offre al titano incatenato l'interposizione dei suoi buoni uffici presso il re dell'Olimpo. Ma Prometeo, altero e sdegnoso, rifiuta: egli sa bene che Giove cederá un giorno; egli possiede un terribile segreto, che sará prezzo della sua liberazione. Qual sia il terribile segreto egli non dice, ma noi sappiamo: è che se Giove un giorno si congiungerá a Tetide,

nascerá dalle fatali nozze un figlio piú forte del padre, che sovvertirá la signoria di Giove, come Giove avea giá sovvertita la signoria di Saturno suo padre. Unico scampo è questo: dar Tetide in moglie a un mortale, come poi avvenne ch'ella sposò Peleo, e n'ebbe Achille. Ora questo non sa Giove e Prometeo sa; però egli sfida altezzoso la potenza del nume. E l'ira sua raggiunge il culmine, quando irrompe sulla scena Io, la figlio d'Inaco, perseguitata da Giunone e trasmutata in vacca e costretta ad errare per il mondo, per gelosia che la dea aveva della mortale desiderata da Giove. Il nuovo re dell'Olimpo è dunque libidinoso e prepotente: peggior tirannia non s'ebbe mai sulla terra. E i due infelici mescono i loro lamenti e le maledizioni, finché la venuta di Ermes-Mercurio non interrompe il dramma con la catastrofe che aggrava le sventure del titano. Mercurio viene inviato da Zeus per chiedere a Prometeo la rivelazione del segreto; ma Prometeo rifiuta, se prima Zeus non lo scioglie dalle catene. A questo il messaggero divino si rifiuta, ed annunzia al ribelle un inasprimento delle sue sofferenze, nel caso ch'egli perseveri nel suo silenzio: « questo scabro dirupo col tuono e con la Folgore fiammeggiante il Padre squarcerá e sprofonderá il tuo corpo; e cosí una petrosa voragine ti terrá stretto fra le sue branche. Trascorso quindi un lungo spazio di tempo, tornerai di nuovo alla luce. E allora il pennuto guardiano di Zeus, l'aquila cruenta, voracemente ti dilanierá e fará del tuo corpo un enorme straccio, e strisciandoti da presso per tutto il giorno, conviva non invitato, si pascerá del tuo fegato, nero pasto. Di tale supplizio non aspettarti alcun termine; bisognerebbe che si presentasse un qualche dio pronto ad assumere per sé le tue pene e che volesse discendere lui nel buio Ades e in mezzo ai tenebrosi abissi del Tartaro » (1). Questa dipintura dei piú atroci supplizi non ha alcuna efficacia sull'invitta anima del Titano, il quale persiste nel rifiuto di rivelare il segreto, e, squarciatasi la rupe, piomba nelle tenebre e nell'abisso.

---

(1) Trad. di M. Valgimigli.

IV.

La tragedia unica a noi conservata della trilogia si chiude, lasciando nello spettatore l'impressione d'un invincibile orgoglio; e le parole dell'incatenato a Mercurio, il prezzolato servo degli dèi di cui non vorrebbe in nessun modo la sorte, sono atte a farla piú intensa. Ben s'intende che il lettore moderno abbia parteggiato per Prometeo; e, poiché della terza tragedia — il *Prometeo liberato* — abbiamo poco piú che il titolo, era facile immaginarvi un'apoteosi del vinto e un'umiliazione della prepotente divinitá Eschilo diveniva il precursore di Shelley.

Fin dal tempo di Bacone si vide in Prometeo un vindice della ragione; ma finché l'idea del progresso non entrò nel comune patrimonio delle idee fatte, né i poeti né i pensatori si occuparono con insistenza del portatore di fuoco. La sua popolaritá comincia al tempo in cui scoppia la rivoluzione francese e s'inventa la locomotiva, e dura e durerá. Non parleremo dello Shelley, perché tutti lo conoscete; né degli altri poeti, essendo la rassegna che ne fece il Graf quasi esauriente. Ma anche i critici soggiacquero alla comune tendenza. Edgardo Quinet, per esempio, non si contentò di comporre una nuova trilogia sul mito di Prometeo, ma discorse criticamente dello spirito di ribellione e di eresia che è nei tragici greci. Trovò tracce d'empietá nel *Filottete* di Sofocle, e asserí che nel *Prometeo* e nelle *Eumenidi* la rivolta è flagrante. Piú in lá del critico-poeta giunse un critico puro, lo Schutz, il quale era perfettamente convinto avere Eschilo composto il *Prometeo* per ammonire gli Ateniesi contro i pericoli della tirannia, e per innamorarli ancor piú vivamente del regime repubblicano. Anzi, secondo lui, l'ingresso di Io perseguitata sulla scena serviva a dimostrare come non solo la libertá personale ma anche l'onore delle famiglie, la castitá delle spose delle madri delle sorelle sia continuamente in pericolo nei regimi monarchici.

E a un di presso le medesime cose ha ripetute il Graf. Anch'egli crede che Io sia introdotta in iscena per

dare una prova irrefragabile della malvagitá di Giove; anch'egli esalta Prometeo perché, pur sapendo di dover essere punito, fece tuttavia quel che il cuore gli suggeriva. «La sua passione» egli dice accalorandosi «è un'azione. Le parole ch'egli pronunzia nella immobilitá turbano il cielo; l'oppressione che patisce solleva nell'animo un sentimento contrario a quel che dovrebbe, dá l'idea di una enorme invincibile potenza. Paragonata alla sua come impallidisce la figura del Giove trionfante!» E, indagando le ragioni per cui il mito di Prometeo non fu popolare all'epoca dell'impero romano, osserva che, «sopravvenuta la tirannide imperiale, la figura di quell'antico usurpatore delle prerogative divine, di quell'indomabil ribelle, fautore di libertá e banditore di giustizia, doveva tornare assai poco gradita a chi si teneva un Giove in terra, mentre, da altra banda, al popolo giá fatto all'abito della servitú, imbrutito e snervato, non poteva riuscir nemmanco intelligibile».

Per lo Schutz e per il Graf dunque, come giá per lo Shelley, il significato politico si aggiunge al significato religioso: Prometeo non è solamente l'anti-Dio, il Satana trionfante, Lucifero rivendicato — anche i nomi si prestavano alla confusione: Lucifero è l'annunziatore della luce, come Prometeo è il portatore di fuoco, — ma anche il libero cittadino, che manda a spasso i despoti ed inaugura la repubblica. Egli cumula in sé la funzione di Bruto regicida e quella di Giordano Bruno.

V.

Una interpretazione contraria a questo volgarizzamento tra voltairriano e mazziniano del mito, se non si trova ancora in poesia, è però antica nella critica. Era naturale che sull'irreligiositá di Eschilo sorgesse qualche dubbio fra i non ignoranti lo spirito della tragedia ateniese; e veramente a chi ricordava le solenni parole con cui nell'*Agamennone* vien celebrata la grandezza e la giustizia di Giove, a chi ricordava l'entusiasmo pindarico che trovava per la suprema divinitá olimpica gli appellativi di «padre, sapiente artefice, inventore della giustizia e della

legge », doveva sembrar problematico che in un'epoca di tale entusiasmo religioso quale fu quello che seguí alle guerre persiane e da un poeta di tanta fede e di tanto ardore quale fu Eschilo si pensasse un'opera d'arte con intenzioni eretiche, come pretese il Quinet. Si osservava inoltre che della trilogia non ci resta che il *Prometeo incatenato*, nel quale udiamo le parole dei vinti solamente e non quelle del vincitore: sappiamo che Prometeo ed Io ritengono malvagia la signoria di Giove, il che è ben naturale; ma non sappiamo con precisione quali fossero i sentimenti e gl'intendimenti del poeta, che dovevano piú chiaramente risultare dal *Prometeo liberato*. Era anche facile osservare che il coro, nelle cui strofe i poeti tragici usavano esprimere la significazione morale dell'opera, nel *Prometeo incatenato* non s'esprime troppo decisamente; ma che parteggi per il ribelle non si può affatto asserire: lo compatisce, com'è suo ufficio; ma non ha parole che suonino irreverenza verso Giove, e, in fondo, consiglia al vinto la sottomissione e l'obbedienza. Quando viene Mercurio e chiede la rivelazione del segreto e Prometeo rifiuta, cosí lo consiglia il coro: « A noi in veritá, Ermes non ci sembra che dica cose inopportune; poiché ti consiglia di deporre l'orgoglio e di rintracciare in te stesso la sacra prudenza. Dágli retta; ché per un savio è brutto ostinarsi nell'errore ». È vero che Prometeo tratta Mercurio come un vil servitore; ma Mercurio tratta Prometeo come un pazzo e lo chiama « maestro d'inganni, che tutti sorpassa nell'acerbitá dell'ira ». Ciò non basta ad affermare che per Eschilo avesse ragione Mercurio, ma non è buono a dimostrare il contrario. Perciò qualcuno ha detto che, se Prometeo parlava con irriverenza e con ira del padre degli uomini e degli dèi, le sue bestemmie appartengono cosí poco ad Eschilo come le bestemmie di Satana appartengono a Milton.

Tutte queste ed altre varie ragioni favorirono il sorgere di una concezione del mito ben diversa da quello che piacque allo Shelley e che piace al Graf. Prometeo accusa Giove d'ingratitudine e di nequizia, e si vanta d'avere aiutato Giove nella guerra contro i Titani e d'aver beneficato gli uomini col donativo del fuoco. Orbene, dice

lo Schoemann sguainando la sua spada erudita per far le vendette di Giove, questi non sono vanti, sono millanterie. Non è punto vero che Prometeo abbia aiutato Giove, è falsissimo che abbia beneficato gli uomini. Egli liberò gli uomini dalla paura della morte, ma non diè loro la speranza dell'immortalitá. Diede agli uomini il fuoco, le arti, la possibilitá di lavorare i metalli, e tante altre belle cose: le quali però non sono che vantaggi corporali e materiali, e non costituiscono che una civiltá esteriore incapace di quel miglioramento interno che gli uomini potevano solo aspettare da Giove. Ed anche nel *Protagora* di Platone, rincalza lo Schoemann, è detto che Prometeo non poté donare agli uomini la saggezza politica, la quale apparteneva solamente a Giove. Prometeo non sarebbe piú un Bruto primo che uccide giustameute l'iniquo re Tarquinio; sarebbe Bruto secondo — ma non di Alfieri, il Bruto secondo di Shakespeare e della critica moderna — che con ingratitudine e stoltezza leva la mano omicida contro il giusto e nobile cuore di Cesare. E un'altro critico rincarando la dose, a sostenere che Prometeo è in Eschilo il tipo di un falso amico del popolo, di uno svergognato demagogo; ed il Wecklein a ricordarci che Zeus voleva alla difettosa umanitá allora esistente sostituirne una perfetta creata secondo i suoi princípi e che proprio Prometeo gli traversò i piani, e, preoccupato dell'istante, sacrificò l'avvenire.

Se l'interpretazione umanitaria e liberale del mito feriva il buon senso, quest'altra feriva il sentimento. Allora si cercò una via conciliativa. Il Dissen trasportò la indulgente teoria manzoniana sul diritto e sul torto che non son mai da una parte sola, dalle contese umane alle contese divine. Perché, pensò egli, bisogna sostenere che Prometeo aveva torto e Giove ragione o viceversa? Sará meglio dire che un po' di torto c'era dall'una parte e dall'altra. Prometeo era colpevole di aver beneficato gli uomini contro la volontá di Giove; Giove era colpevole di non aver riconosciuto una innegabile bontá di intenzioni in Prometeo. L'opinione, come tutte le medie opinioni, fece fortuna. Il Prickard, per esempio, credeva che « Eschilo e tutti gli spettatori forniti di un nobile cuore

dovevan sentire che Prometeo aveva ragione e che nessuno d'essi, nel suo caso, avrebbe voluto agire diversamente da lui. E tuttavia egli aveva anche torto. È difficile dire in che cosa propriamente consistesse il torto: se nella soverchiante bramosia, o nell'eccesso di fiducia in sé, o nell'orgoglio; ma in questa o in quella che fosse, riesce certamente difficile asserire che Prometeo avesse incondizionatamente torto o incondizionatamente ragione». E da noi prima il Fuochi, non decidendosi a condannar Zeus, ma pur tuttavia riconoscendo che «Prometeo ci appare il vero autore del progresso umano, e perciò la sua sorte desta la nostra pietá», e piú tardi il Valgimigli si fecero banditori della terza opinione. Il Valgimigli ha tentato con molto ingegno e con molta fortuna un'intera ricostruzione della trilogia, ed ha anche indagato il valore complessivo della leggenda. Voi sapete che Prometeo viene alfine liberato da Ercole, il quale uccide l'aquila che rodeva il fegato al titano. Ma, prima della liberazione, Prometeo rivela il segreto.

«Fra Zeus e Prometeo» conchiude il Valgimigli «si stabilisce un patto: dica Prometeo il segreto e Zeus lo libererá. Cosí avviene. L'azione dunque non si svolge secondo che per l'innanzi era stato predetto, che cioè Prometeo avrebbe rivelato il segreto soltanto dopo liberato da Zeus; ma né meno avviene nel modo contrario, che cioè Prometeo sarebbe stato liberato solamente dopo che lo avesse rivelato e in compenso di averlo rivelato. Nel primo caso ci sarebbe stata umiliazione per Zeus, nel secondo per Prometeo. Invece, con una promessa fatta da Zeus, col segreto rivelato da Prometeo dopo codesta promessa, con la liberazione dopo la rivelazione, c'è compenso reciproco, non discredito né scorno per alcuno».

VI.

Ma la soluzione del Valgimigli mi par di quelle che, per volere contentar tutti, non soddisfano nessuno. E v'è qualche cosa in questa soluzione che né io comprendo né voi certo comprenderete. Il Valgimigli dice che non avviene nemmeno nel modo contrario: che, cioè, Pro-

meteo sarebbe stato liberato solamente dopo che avesse rivelato il segreto e in compenso d'averlo rivelato. Avviene invece che Zeus promette di liberar Prometeo, dopo ch'egli riveli il segreto, che Prometeo lo rivela e allora Zeus lo libera; cioè, se non m'inganno, dopo aver rivelato il segreto e in compenso d'averlo rivelato. Dove sia la differenza non vedo.

In sostanza non è punto vero che, fatta la somma, vi sia reciproco compromesso, senza discredito né scorno per alcuno. V'è discredito e scorno per qualcuno, cioè per Prometeo, che soccombe, quanto un dio può soccombere, alla potenza vittoriosa. Il vaticinio di Mercurio, con cui si chiudeva il *Prometeo incatenato*, s'è compiutamente avverato. Prometeo è caduto nell'abisso, poi è ritornato alla luce coll'aggavamento di pena dell'aquila che gli rode il fegato, finalmente è liberato; ma nemmeno la rivelazione del segreto basta a sciogliere le catene. Bisognerá — gli aveva predetto Mercurio — che un altro immortale acconsenta a scendere nel Tartaro in tua vece. E solo perché Ercole trova il Dio ben disposto — Chirone, che stanco d'un' infelice immortalitá preferisce naufragare nella morte, — Prometeo ritorna libero, e si cinge la fronte d'una corona di vimini in memoria delle catene sofferte ed in segno di tranquilla sommissione.

Di tranquilla sommissione — dicevo, — ed appunto in questo sentimento è la vera vittoria di Giove, piuttosto che nei semplici e nudi fatti svoltisi secondo la sua volontá. Tra i frammenti che noi conosciamo del *Prometeo liberato* ve n'è uno importantissimo, ed è la lamentazione del prigioniero al principiare del dramma. Il Titano è incatenato alla rupe del Caucaso. Egli parla: «O stirpe dei Titani partecipe del sangue mio, progenie di Urano: guardate l'incatenato avvinto su aspre rocce, come quando i paurosi naviganti, temendo la notte, se il mare rumoreggia in tempesta, legano la nave. Cosí Zeus, figlio di Crono, qui mi confisse, e al volere di Zeus si aggiunse la mano di Efesto. Costui con atroce arte conficcandomi questi chiodi nelle membra me le spezzò; ed io, misero, con siffatta cura trapassato e percosso, abito questo campo custodito dalle Erinni. E ora, ogni due giorni, ahi, gior-

no funesto!, il satellite di Zeus, volandomi lugubremente da presso con gli adunchi artigli mi fa a brani e mi dilania, suo fiero pasto!; poi, rimpinzatasi del pingue fegato e abbondantemente sazia, l'aquila spande un largo clamore; e alto volando via, con la pennuta coda striscia sul mio sangue. Ma quando il divorato fegato, rigonfiandosi d'ira, è ricresciuto, allora essa torna di nuovo, avida al tetro pasto. E cosí io nutro questa custode del mio triste martirio, la quale me vivo insozza con angoscia perenne. Perocché, come vedete, stretto dalle catene di Zeus, io non posso allontanarmi il crudele uccello dal petto. E cosí io fatto privo di me stesso, devo subire questi malanni tormentosi, cercando nel desiderio della morte un termine alla mia sventura; ma lungi dalla morte respingemi il volere di Zeus. E questo antico doloroso strazio, agglomeratosi orrendamente da secoli è infisso al mio corpo; dal quale, liquefatte dall'ardore del sole, cadon giú gocce che di continuo stillano sulle rocce del Caucaso». È ancora Prometeo, il grande ribelle; ma *quantum mutatus ab illo!* Egli appena ha una parola di rimprovero per Vulcano, ma la bestemmia contro Giove gli s'è disseccata sul labbro; egli, che alla fine dell'*Incatenato* sfidava l'ira del nume, vantandosi che mai l'avrebbe potuto uccidere, ora desidera la morte e solo si lagna che Giove non gliela consenta. Egli è giá prosternato davanti al trono: la sua parola non suona che rassegnazione e lamento. Ormai l'aquila, rodendogli per migliaia di anni il fegato — sede dell'orgoglio e dell'ira, — lo ha domato per sempre. A che parlare di compromessi e di mutue concessioni? la vittoria di Giove su Prometeo è anche piú grande, se son leciti questi paragoni, di quella che il dio biblico riportò su Satana: poiché mentre Satana rimase forza viva ed operante del male, perpetuo antagonista della bontá e della giustizia, Prometeo curvò la testa al giogo e rientrò nell'ordine della grande unitá.

Veramente egli non era mai stato un simbolo di assoluta ed invitta ribellione come a tanti è parso. Egli si vantava nell'*Incatenato* di aver aiutato Giove ad impadronirsi del regno contro la volontá degli altri titani; si vantava di avere insegnato agli uomini il modo di com-

piere i sacrifici piú accetti agli Dei. Le sue lamentazioni eran segno di debolezza, per un Dio: Vanti una forza che non è nel tuo debole cuore — gli diceva Mercurio. Infine, la sua condotta per ciò che riguarda il segreto è illogica in un ribelle: egli sapeva che se Giove fosse rimasto nell'ignoranza, il figliolo nascituro delle sue nozze con Tetide lo avrebbe spodestato della celeste signoria. Perché dunque patteggia la rivelazione del segreto, invece d'attendere un'epoca migliore, invece di liberar — col silenzio — gli uomini e la terra da tanta tirannia? Rivelando il segreto, egli ritorna un sostegno dell'ordine e una colonna del potere: la sua sconfitta è completa. Anzi sconfitta è quella di Satana: la sua è dedizione.

E non a questo si limita la vittoria di Giove: ché, se Prometeo fosse veramente un sostegno della sua autoritá, sarebbe meritevole di gratitudine e per ciò stesso compensato in parte della sua umiliazione. Ma Giove, sicuro dell'eternitá del suo impero, non aveva mai temuto lo spauracchio del terribile segreto: tanto è vero che, alla fine dell'*Incatenato*, invece di sciogliere il ribelle che s'ostinava a tacere, lo fa sprofondare nell'abisso. Probabilmente ha ragione lo Schoemann, il quale crede che Giove chiedesse la rivelazione del segreto unicamente per vedere se l'oltracotanza di Prometeo si fosse calmata, non per paura che avesse. E infatti, prima di liberarlo, egli ha giá richiamato alla luce, di sua libera volontá, il padre Saturno confinato nel Tartaro; e, assolto in questo modo dalla maledizione paterna, il pericolo di Tetide non grava piú sulla sua testa. Quando Prometeo rivela il segreto, è un segreto assolutamente inutile.

L'ordine e, diciamo pure, la Provvidenza trionfano smisuratamente, le minacce di Prometeo sono inutili come vane sono le sue burle. Egli credeva d'ingannare Giove, quando a Mecone spartí con frodolenza il bove; ma Giove, dice espressamente Esiodo, s'accorse dell'inganno prima ancora di scegliere, e meditò la sua vendetta; poi prese le ossa coperte di grasso e puní i colpevoli. Allo stesso modo Giove s'è liberato dal pericolo prima ancora dell'intervento di Prometeo, che riesce umiliante per il ribelle e superfluo per il vincitore. Tutto ciò che Giove

fa è giusto e santo; quelle che parevano sue colpe vengono dalla catastrofe giustificate nella eterna ragione delle cose. Prometeo malediceva, alla vista di Io perseguitata, la prepotenza e la lussuria del nuovo dominatore; e tuttavia da tal prepotenza e lussuria doveva nascere Ercole, il liberatore. Il Titano è miope come la rivolta; il nume è preveggente, come la storia, come la Provvidenza.

VII.

Prometeo è dunque il vinto; ma come mai, s'egli rappresenta lo sforzo dell'umanitá verso il progresso? S'intendono le ragioni teologiche della sua condanna, ma non giá, diremo, le ragioni morali. S'intende che la ribellione al volere divino è una colpa: se non che in questo caso il volere divino sembrerebbe colpevole e la rivolta giustificabile. Giove teneva gli uomini in uno stato di barbarie: Prometeo li iniziava alla civiltá. Come mai gli uomini e il piú uomo fra gli uomini, un poeta, Eschilo, poteva parteggiare per il Dio contro il titano? È giá straordinariamente significativo che, nella trilogia, gli uomini son completamente estranei all'azione, ch'essi non intervengono — nemmeno con preghiere e con sacrifici — in favore dell'incatenato; che malgrado ciò, nemmeno Prometeo si lagna della loro ingratitudine. Sia pure che Giove volesse distruggere l'umanitá esistente per crearne una migliore: ma in ogni modo, non era proprio l'umanitá esistente quella che poteva rimproverare a Prometeo di non averne permesso la distruzione. Il desiderio dell'annientamento non era un sentimento greco.

Ciò rese incomprensibile la tragedia fino a quando il romanticismo non la ebbe sfigurata. Prima d'allora non fu né popolare né ammirata. È assai noto che il Dacier la chiamò un mostro drammatico, che il Fontenelle non ci capí nulla e definí Eschilo « una specie di pazzo che aveva l'immaginazione assai viva ma niente affatto regolata », che infine Laharpe fece la critica del Prometeo in quattro e quattr'otto con queste parole: « Il soggetto del Prometeo è mostruoso. Giove vuol punire Prometeo non si sa bene perché, d'aver rubato il fuoco dal cielo

d'avere insegnato agli uomini tutte le arti. Ciò non può nemmeno chiamarsi tragedia». Sono sciocccherie, nelle quali tuttavia c'è un granello di buon senso: poiché quegli onesti critici preferivano non capire la tragedia anziché interpretarla *ad usum delphini*, dando ragione a Prometeo e torto a Zeus. In che modo i critici che dell'errore romantico si accorsero tentassero di risolvere la questione, abbiamo giá detto: qualcuno ha addirittura invertito la concezione romatica di Prometeo, ed ha sostenuto che nel Titano Eschilo volesse rappresentare il tipo di uno svergognato demagogo. Concezione in veritá troppo gretta: Prometeo è certo colpevole, ma non della colpa di un conciapelli aristofanesco o di un Marat da Suburra.

Altri s'è inalzato in aria piú spirabile, dicendo che Prometeo donò agli uomini una civiltá solamente esteriore, mentre un miglioramento interno gli uomini potevano solamente aspettare da Zeus. Ora io non so se nella mente di Eschilo e dei Greci suoi contemporanei potesse albergare cosí sottile distinzione tra civiltá esterna e civiltá interna; ad ogni modo, v'è una grave inesattezza in questa opinione, ed è che Prometeo abbia solamente insegnato agli uomini il fuoco e le arti, mentr'egli — dice Eschilo — fu maestro di ogni civiltá. Civiltá religiosa, poiché insegnò come si dovessero compiere i sacrifici per riuscire accetti agli dèi; civiltá intellettuale, perché insegnò il numero, fondamento di ogni conoscenza. Gli uomini guardavano senza vedere; ascoltavano senza udire. Prometeo li trasse dall'ignoranza. E, se pure la civiltá prometeica fosse stata soltanto materiale e non morale, era questa buona ragione per condannarlo? O, cioè; in Giove s'intende, poiché egli non puniva il dono, ma la disobbedienza, non il fatto, ma l'intenzione. Ma gli uomini, se pure solo Giove era capace di dotarli di una civiltá interna, eran perciò dispensati dall'obbligo di gratitudine verso colui che li aveva dotati di una civiltá esterna, non inconciliabile certo con la prima?

La veritá è anche piú in alto e, come suole avvenire, anche piú semplice. In Prometeo l'antichitá condanna il progresso. S'è molto discusso se gli antichi avessero o no l'idea del progresso; certo non fu l'idea dominante nella

loro vita e nel loro pensiero. Ed una fra le ragioni piú apparenti di questa diversitá fra noi ed i nostri antenati è che le invenzioni e le scoperte non ebbero presso di loro l'improvviso barbaglio che oggi ci stupisce e ci esalta. Nessun antico scoperse un intero continente; nessun antico domò una forza della natura, la luce il calore o il moto. Dall'origine alla caduta della loro civiltá i mezzi di vita rimasero press'a poco identici: si trasformarono le armi ed alcuni attrezzi, ma erano insensibili mutamenti a fronte di quelli cui assistiamo noi d'anno in anno.

VIII.

Sembra oggi strana e quasi paradossale una simile concezione della storia, che contrasta con i sentimenti a noi piú diletti. Pure essa fu fondamentale nel pensiero antico. Che si trovino inni e versi nei quali l'invenzione del fuoco e della nave è celebrata, è ben naturale; poiché è raro trovar sistematici i sentimenti di una razza e di un'epoca intera. Ma i nomi stessi delle epoche in cui gli antichi divisero la preistoria e la storia dell'uomo sono assai significativi; l'etá dell'oro fu precisamente l'etá in cui non s'era trovato l'oro e gli uomini vivevano nella felice ignoranza barbarica; poi venne l'etá dell'argento, poi quella del bronzo, poi quella del ferro. Il progresso è decadenza, le imprecazioni agli inventori della nave e agli scopritori dell'oro — chi non ricorda quella di Properzio? — sono ben piú frequenti delle esaltazioni; l'etá dell'oro, cioè lo stato di natura, è il paradiso ideale dell'umanitá. Quando Virgilio immagina un improvviso miglioramento delle sorti umane, egli non l'immagina che come un ritorno: «comincia una nuova èra» egli dice; ma non c'illudiamo, «torna l'antica etá Saturnia». Non è un'innovazione, è una restaurazione. Non solo Prometeo è incatenato, è annullato il suo donativo.

Tuttavia una delle sorgenti della moderna idea del progresso fu in Roma. Svoltosi e ingranditosi il suo potere con mirabile e regolare evoluzione per sette secoli, era possibile finalmente vedere nella storia umana una linea diritta, che gl'improvvisi voli e le precipitose cadute degl'imperi orientali e delle egemonie greche nasconde-

vano agli uomini. L'altra sorgente fu nel cristianesimo. La concezione ebraica della storia fu anch'essa di decadenza. Adamo è l'uomo nell'etá dell'oro, Satana-Prometeo gli dá la conoscenza del bene e del male, ed egli precipita. Ma in fondo vi è la redenzione, e con questa incomincia una nuova ascensione che non è ritorno ad Adamo, ma piú alta salita, perché non tende al Paradiso terrestre, ma al Paradiso celeste. E la scienza infine ha irrigidito il concetto del progresso: ha soppresso l'iniziale decadenza e ha immaginato la scala degli esseri, dalla cellula fino al genio.

Il che non toglie che la concezione della storia come regresso abbia radice in alcuni sentimenti originari ed essenziali dell'anima umana. La tendenza a lodare il passato è comune ai vecchi, osservava Orazio, e in generale agli animi inquieti del presente e dubitosi dell'avvenire. E, se si pensa che tutti gli uomini son disposti a metter l'ideale della felicitá nella infanzia e nella giovinezza tramontata, si comprenderá come questo individuale sconforto possa estendersi alla umanitá tutta intera. Ed anche da questo lato il cristianesimo alterò il modo di sentire comune agli antichi: poiché, per esso, la vecchiaia, se è la fine della felicitá terrena, è anche la vigilia della beatitudine eterna. Cosí la speranza individuale corroborava la fede collettiva nell'avvenire.

Ciò malgrado, quanti poeti moderni han bestemmiato il progresso ed esaltato lo stato primitivo dell'uomo, lo stato di natura? La rivoluzione francese, il punto di partenza dell'idolatria del progresso, fu affrettata dal Rousseau, il quale non nutriva che l'innocente desiderio di tornare alla primitiva eguaglianza ed alla originaria libertá. E quando il progresso, fatto piú rapido della intelligenza umana e superiore alle forze del nostro cuore, ebbe diffuso lo scoramento l'incertezza la malinconia, si alzarono voci poetiche di rimpianto e il desiderio dell'antico rifiorí nelle menti soverchiate dal turbine moderno. Il rammarico della giovinezza non mai goduta e la nostalgia verso la infanzia del genere umano fecero un unico sentimento sul cuore del Leopardi. Anch'egli avrebbe condannato Prometeo.

IX.

Il quale non esce diminuito da questa nostra analisi. Egli è la vittima di un meraviglioso orgoglio, non certamente un falso demagogo. Soprattutto l'intenzione di giovare agli uomini era in lui, come in Satana, assai povera cosa in confronto al desiderio di fare un dispetto alla divinitá. E in ogni caso farne un benefattore degli uomini è del tutto contrario alla concezione storica e alle idee religiose degli antichi, come farne un persecutore di Cristo, sia per esaltarlo, sia per vituperarlo, è una prova di grottesca ignoranza del paganesimo e del cristianesimo, al tempo stesso.

Certo la concezione della storia, da cui sorge il mito di Prometeo, è oltrepassata; ma nessuno può dire che la nostra concezione non sia per essere oltrepassata. Noi siamo in un secondo periodo di passaggio; come nel primo — con la navigazione, la formazione dello Stato, l'invenzione del fuoco e delle arti — passammo dalla barbarie ad una prima civiltá; cosí ora — col soggiogamento delle grandi forze naturali — passiamo da una prima ad una ulteriore civiltá. Quando un lungo periodo di riposo e di calma — simile alle euritmiche civiltá mediterranee che successero alle torbide ere di passaggio — sará succeduto a questo periodo di rinnovamento e di turbolenza, è probabile che s'intiepidirá l'entusiasmo per la conquista dei mezzi materiali di vita, l'idrolatria del progresso, e che sparirá anche il misoneismo estetico ingenerato negli uomini viventi di memorie e di studi dalla turbinosa instabilitá delle cose odierne.

In ogni caso avrá sempre ragione Giove, il quale non è il simbolo della cieca reazione; tanto è vero che puní Prometeo, ma non ritolse agli uomini il fuoco, né negò la sua protezione. Egli è l'evoluzione o la Provvidenza, che dir si voglia; mentre Prometeo è la rivoluzione. E la colpa di Prometeo è la medesima colpa del progresso moderno, che dá all'uomo i piú meravigliosi strumenti di combattimento e di vita primaché egli abbia conquistato la forza morale che lo fará pari alla bisogna. Allora

comprenderemo il vero significato della Prometeide, e comprenderemo anche il vero significato dell'*Odissea*. Ulisse, qual è per gli antichi, che non voleva saperne della guerra di Troia e non era affatto un maniaco delle esplorazioni e dei viaggi e non altro voleva che la sua tranquillitá domestica e la fida moglie Penelope, ci apparirá piú saggio e non meno grande di quell'avventuriero d'emozioni che i moderni poeti hanno finto.

Gli antichi credevano che la felicitá risedesse nel cuore dell'individuo e che ognuno in sé medesimo avesse la fonte della tranquillitá e del dolore; noi aspettiamo le felicitá individuali dal miglioramento materiale dell'universa umanitá. È probabile che una terza concezione etica, sia destinata a illuminare l'una con l'altra queste due imperfette veritá. E Giove avrá sempre ragione. Che Prometeo sia liberato infine, ma dopo una giusta espiazione della sua colpa; e che l'uomo apprenda come piú del fuoco e delle arti valga il dominio di sé, come piú del progresso e della potenza valga la saggezza.

LA TRILOGIA DI PROMETEO

Il Valgimigli ha scritto intorno e a proposito della trilogia eschilea tutto ciò che si poteva scrivere. Ha compiuto indagini di mitologia sull'argomento, ha fatto opera di filologia con la discussione delle varianti e dei metri, opera di artista con la traduzione, opera di critico con la ricerca del significato complessivo della trilogia, senza perciò tralasciare un *excursus* geografico a cui gli davano occasione le peregrinazioni di Io nell'*Incatenato* e quelle di Eracle nel *Liberato* (1). La filologia in largo senso comprende tutte queste e ancora molte altre attività, essendo il concetto di filologia quasi enciclopedico. Dubitiamo tuttavia che la congiunzione di così disparate ricerche non nuoccia in qualche modo alla sana architettura del libro e che i varii fini, che l'autore s'è contemporaneamente proposti, non finiscano per ostacolarsi a vicenda. Il criterio costruttivo di cosiffatte monografie non è facile a stabilirsi: nulla vieterebbe, ad esempio, giacché l'origine e il significato primordiale del mito rientrano, secondo il V., nell'analisi dell'opera eschilea, di farvi rientrare un minuto esame linguistico di tutte le parole che vi sono adoperate, una storia dei metri, una bibliografia delle edizioni, una critica delle tra-

---

(1) MANARA VALGIMIGLI. — *Eschilo: la trilogia di Prometeo* (Πρ. Πυρφόρος, Πρ. Δεσμώτης, Πρ. Λυόμενος). Saggio di una esposizione critica del mito e di una ricostruzione scientifica della trilogia. — Bologna, Zanichelli, MDCCCCIV (pp. 413 in 8º gr.).

duzioni. Allo stesso modo un'esposizione dei metodi di scavo, della provenienza del materiale, dei sistemi di cuocere la calce potrebbe sembrare, e non è, parte integrante di uno studio architettonico. Ad ogni modo è ormai tale il sistema invalso nei commenti alle opere d'arte: far d'ogni erba fascio e trar profitto da ogni pretesto a indagini digressive. Non ci perderemo ad esaminare vantaggi ed inconvenienti; importa notare che gl' inconvenienti non sono imputabili al V. personalmente. Il suo grosso libro non è che un commento all'opera eschilea; bisogna perciò giudicarlo nelle sue varie parti, tenendo presente che l' unitá del libro è solo nell'argomento, è perciò un' unitá estrinseca, come quella di un'opera che trattasse di una regione o di un paese da tutti i punti di vista, commerciale e letterario, linguistico e militare, igienico e politico.

Delle varie trattazioni che sono associate nel volume del V. suscitano piú vivamente la nostra attenzione la parte artistica e la parte critica, o, per non incorrere in equivoci, estetica: la traduzione, e la determinazione del significato della tragedia. La traduzione viene dopo molte altre; piú note sono quelle del Cesarotti, del Marotti, del Giacomelli, del Pasqualoni, del Bellotti, del Proto, del Fuochi, il quale fa anche la critica di quelli che l'hanno preceduto (p. LXVI sgg.). Ma non si può dire che un nuovo tentativo sia superfluo e irragionevole dopo tanti insuccessi totali o parziali. Affrettiamoci a riconoscere che la nuova traduzione regge vittoriosamente il confronto delle altre, senza tuttavia spengere il desiderio di qualcosa che l'oltrepassi. Il V. è fedele, ma alquanto grave e stentato; talvolta si affanna intorno al verso del poeta, riuscendo a disfarlo piuttosto che a rifarlo e a portarne in italiano la materia senza lo spirito. Una documentazione del nostro giudizio ci trarrebbe troppo in lungo; basterá qualche accenno. Al v. 149 il V. traduce: « guardate . . . in quale catena costretto, su' piú alti *scogli* di questo *dirupo* starò, *guardia non invidiata* ». Gli *scogli del dirupo* ci dicon poco, e meno ancora ci dice l' immagine di *guardia non invidiata*, essendo insolito il sentimento d' invidiare una guardia. Chi vuol confrontare il testo, s'accorgerá come una fedeltá pedissequa abbia traviato il volgarizzatore. Al v. 216 traduce: « volendo alcuni

precipitare dal soglio Crono, perché, *s' intende,* diventasse re Zeus ». Quel *s' intende* non corrisponde a nessuna parola del testo, ed è eccessivamente familiare e volgare. Al v. 292 traduce: « ora da uno ora da un altro *siedesi* la sventura »; espressione poco chiara di un pensiero chiarissimo. Al v. 345 « *a una lingua* temeraria il castigo prima o poi gli cápita *addosso* ». Degli uomini, al v. 465 dice che « tutto nella lunga vita mescolavano ciecamente ». Al v. 575: « quando la mia sorella Esione, persuasa da' tuoi doni, te *la* conducesti in moglie »; dove la ripetizione dell'oggetto è inutile, e perciò dannosa. Al v. 764 si dice di Io che Zeus « l'ha *avventata in questi errori* ». Al v. 825 delle Gorgoni: « e queste non c'è nessun mortale che, purché le guardi, possa ritenere fiato di vita » (in questo caso, come in molti altri, la faticosa complicazione della frase è evidente e non richieda prova). Al v. 830: « Guárdati dai muti cani di Zeus col becco acuto, da' grifi », ove, senza grandi sforzi, si sarebbe trovata un'espressione piú efficace e niente ambigua, dicendo: « Evita i muti cani di Zeus dall'acuto becco, i grifi » [dubito, del resto, se sia opportuno tradur letteralmente il κύων eschileo, quando si riferisce all'aquila o al grifo, quando cioè vale *guardiano, servo, bestia* in generale e quando soprattutto l' immagine del becco evocata accanto a quella del cane mette improvvisamente in imbarazzo la fantasia del lettore: l'aggettivo ὀξυστόμους del testo è privo di questo inconveniente, significando *di muso* aguzzo]. Il v. 875: ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χειρί καὶ θιγῶν μόνον, in cui, com'è naturale, il concetto minore di *sfiorare* precede il concetto maggiore di *toccare*, è tradotto dal V. inversamente « toccandoti e sfiorandoti appena con placida mano »; traduzione che sarebbe incensurabile solo ove l'*e* fosse corretto in un *anzi.* Il chiarissimo v. 876 è tradotto con un oscuro « tocco generativo ». L'οὐ θηρασίμους del v. 884 che in italiano non si può tradurre se non piú genericamente « nefande, orribili, mostruose » è indebolito dal V. « nozze cui il cacciare è colpa ». Il v. 909 diventa un po' ridicolo, tradotto: « e gli occhi *mi* girano attorno tortuosamente » Il v. 911 sg. è tradotto: « confuse parole urtano ciecamente nel mare d' una detestabile calamitá ». Il testo dice πρός κύμασιν, e s' intende meglio *urtarsi nelle on-*

de anzi che *urtare nel mare.* Al v. 1036 noto: «e che colui che grandemente io odio... *mi metta a supplicarlo* tendendogli le mani supine». Al v. 1060: «bisognerebbe che si presentasse un qualche dio, pronto ad assumer per sé le tue pene e che volesse discendere lui nel buio Ades», dove sarebbe piú semplice: «e a discendere in vece tua» con quel che segue. Al v. 1110: «perocché, pur sapendolo, e non d'improvviso né di nascosto, vi sarete per vostra stoltezza impigliate in una infinita e inestricabile rete di calamitá»: dove, senza indugiarci sulla ambigua superfluitá di quel *pur* è facile osservare che non significa nulla «implicarsi *di nascosto* in una rete di calamitá». La traduzione del v. 25 di Cicerone: «questo antico doloroso strazio, *agglomeratosi* orrendamente da secoli» è tanto fedele quanto inespressiva.

Quest'elenco di bazzecole che può continuare per un pezzo avrebbe un assai mediocre valore, se la virtú complessiva del nuovo volgarizzamento assolvesse i peccatucci veniali. Ma il nuovo volgarizzamento è freddo e prosaico, e il V. non ha saputo vincere tutte le difficoltá che presenta agl' italiani un testo di poesia greca. La nostra lingua — sia perché durante numerosi secoli la poesia italiana fece a meno della vita vissuta, sia perché da un pezzo la vita vissuta fa a meno della poesia, e per altre inestricabili cause — ha uno *stock* di espressioni poetiche distinte nettamente dall' uso comune: il V. ha fatto cosa commendevole a non giovarsene, apppressandosi allo spirito della poesia greca che non conosceva queste tardive distinzioni. Ma, rifuggendo dal falsificare il materiale, ha falsificato la struttura della frase e del periodo, chiedendo a un'artificiosa e rozza gravitá quell'alito di poesia, che non riusciva a inspirare nella frase piana e sublime insieme del testo eschileo; perciò — e parrebbe strano in una traduzione non verseggiata — rende meglio le parti corali delle parti dialogiche. Gli nuoce anche la scrupolosa esattezza di tutti i «d'altronde, cionondimeno, tuttavia, non pertanto, del resto, da un lato, oltre a ciò» con cui trascrive i nessi logici, che i Greci esprimevano costantemente, e noi, piú maturi ed esercitati, sottintendiamo non riuscendo in tal modo a liberarci da un senso di stanchezza e di lenta

oppressione, se il volgarizzatore non s'induce a sacrificarne la piú gran parte. L'opera del V. può dunque giovare all' intelligenza del testo, sebbene nel *Prometeo* sia limpido e semplice assai piú che nell'altre tragedie eschilee, ma non soddisfa il bisogno estetico di un *Prometeo* italiano. Gioverá in ogni modo ripetere che questo saggio è migliore di quelli che finora si eran dati, ed eccelle sulla traduzione del Fuochi, non foss'altro perché vi manca quella minuziosa descrizione delle controscene, che nel Fuochi ci faceva sorridere e che parrebbe strabocchevolmente eccessiva anche se il *Prometeo* fosse un dramma in tre atti destinato a una compagnia italiana o francese del secolo ventesimo.

Tralascerei volentieri la parte mitologica, se nell'opera del V. non fosse intimamente connessa con la parte espositiva o critica. L'autore, con una dottrina tutt'altro che sospetta e con un acume critico probabilmente degno di miglior causa, coordina valutandole le varie ipotesi fin oggi emesse sull'origine e il significato del mito prometeico, sulle sue connessioni con altri miti affini, sulla sua introduzione nell'Attica, sugli elementi sacrificali, naturalistici, religiosi che lo compongono. Espone poi la leggenda quale è narrata in Esiodo, vi cerca gli *elementi trasformatori* che poterono alterarla nel séguito, e finalmente viene ad interpretarla quale appare nella concezione eschilea.

Quali siano, in cosí laboriosa e complicata ricerca, i princípi direttivi del V. non appare ben chiaro; ma certo egli non dissente da quell' indirizzo naturalistico che prevalse fino ad alcuni anni or sono altrove e che, come tutte le tendenze oltrepassate, è destinato a sopravvivere per un buon po' in Italia. Tuttavia, per ciò che concerne Prometeo, il V. non arriva a conclusioni precisamente naturalistiche; per lui Prometeo non è il fuoco, ma il portatore di fuoco. Inoltre egli solleva molti dubbi ragionevoli sull' interpretazione *Prometheus-pramantha*. Discussioni particolari, con le quali il V., lungi dal repudiare, accetta il metodo di cui dicevamo. La prova piú esplicita egli la dá a p. 23, quando afferma che nell'etá di Esiodo « alla primitiva meraviglia ingenuamente contemplativa delle cose naturali era succeduta una interiore coscienza logica e

ragionante ; sopra il sentimento fantastico opera e governa il pensiero. Non tale da abbuiare e distruggere la fantasia sempre fiorente, ma da infrenarla entro certi limiti di logica e da farle assumere caratteristiche particolari e suscettibili delle varie contingenze morali e politiche ; il mito insomma di naturalistico, com'era essenzialmente nell'etá primitiva, diviene piú nettamente antropomorfico ». Vorremmo muovere al V. alcune obbiezioni di indole generale.

In primo luogo non intendiamo che cosa voglia dire infrenare la fantasia « entro certi limiti di logica », se per logica il V. non intende la logica fantastica, cioè le leggi della fantasia, che sono fantastiche e non logiche, ed inerenti alla creazione fantastica, non giá in una certa epoca meno ed in un altra piú efficaci. Se, come ciò che segue nel V. sembra voler dire, si deve intendere per freno logico il rigore schematico delle genealogie e il coerente aggruppamento dei miti, questo è troppo poco per distinguere un'epoca da un'altra, e vale appena per distinguere un poeta da un altro, Esiodo da Omero. Che nei poemi omerici « le contraddizioni e le duplicitá mitiche *siano* innumerevoli » vale soltanto a provare quel che non aveva bisogno di prova ; cioè che l' indole e il fine dei poemi omerici è diverso dall' indole e dal fine dei poemi esiodei. « Omero non si preoccupò di ricercare quali fossero teogonicamente le discendenze le simiglianze le parentele degli dei fra loro », appunto perché non scrisse la *Teogonia*. Senonché, per il V. il fatto di pensare ad una *Teogonia* testimonia di un'epoca differente nei caratteri fantastici dalla prima e di quel certo *freno logico*. Noi non ricorderemo al V. tutti gli esempi di popoli primitivi, che non hanno altra mitologia che teogonica e genealogica : il che potrebbe mettere in dubbio la concezione secondo la quale un ordinamento preciso dei miti è segno di etá posteriore e di fantasia infrenata. Osserveremo semplicemente che, quando il V. dice che Esiodo « dette alla Grecia la sua Bibbia », si tradisce col suo stesso paragone : lasciamo stare che la Bibbia è tutt'altro che una semplice Teogonia, e che la Bibbia greca comprenderebbe Omero non meno di Esiodo. Ma nella Bibbia stessa non sono le parti piú recenti le piú ricche di genealogia e le piú schematiche :

vi è molta piú cura del nesso, che il V. chiama logico, nel Genesi e nell'Esodo anzi che nei Profeti. Alla veritá s'è involontariamente avvicinato il V. quando asserisce che « Omero non si preoccupò di ricercare teogonicamente le discendenze ... *più che non bastasse alle necessitá narrative di ogni singolo episodio* ». Appunto, e Esiodo quanto bastava alla necessitá di un poema teogonico, cioè molto piú che Omero. Le ragioni della precisione o dell' imprecisione genealogica sono da ricercarsi in Omero e in Esiodo, nell' *Iliade* e nella *Teogonia*, non in problematiche filiazioni di epoche ed evoluzioni collettive della fantasia. Ciascuna opera ha in sé la sua *logica*.

Ancora piú degno di confutazione è il V. in quel che dice del mito in generale, aderendo a opinioni che sembrano trarre vitalitá dalla loro medesima irragionevolezza. Egli dice che il mito è prima naturalistico, dopo antropomorfico. Questa concezione urta contro difficoltá insormontabili. Difficoltá storiche, in primo luogo, essendo inverosimile che gli uomini abbiano prima pensato a favolare delle stelle, dei venti e dei terremoti anzi che di se stessi, dei loro amici e dei loro nemici. Per giustificare siffatto errore è stato necessario ai mitografi moderni immaginare l' uomo primitivo in una « meraviglia ingenuamente contemplativa delle cose naturali » [solo in séguito, secondo il V., si sarebbero occupati delle *contingenze umane e sociali e politiche*!], e figurarselo assurdamente nello stato emotivo che dovette agitarlo, quando *la prima volta* vide il cielo stellato, la folgore, il giorno e la notte [v. anche nel V., p. 3 sg., rievocato con eloquenza il momento che « per la prima volta un uomo selvatico si presentò a' compagni adunati con in mano un tizzone da lui acceso »; e ancora è questo il caso meno assurdo]. Sará inutile osservare come la contemplazione delle cose naturali nasca, anche nell' uomo individuo, assai piú tardi dell'osservazione delle contingenze umane che piú da presso lo riguardano, e come i bambini e i popolani, gli animi ingenui insomma, non siano proprio quelli che guardano il cielo piú spesso. I fenomeni meteorici dovevano suscitare piú vivamente l'attenzione degli agricoltori, anzi che quella dei cacciatori e dei nomadi: in ogni caso non s' intende perché la biscia

o la belva, non meno terribile dell' uragano e del terremoto, dovesse rappresentare le avverse forze naturali prima di rappresentar sé stessa, e perché il capo della tribú avversa, il predone temuto, la donna desiderata non dovessero sembrare all' uomo primitivo argomenti degni di narrazione per sé medesimi prima di significare il vulcano, la luna, la primavera e simili.

Ma le ragioni storiche sono di nessuna importanza rispetto alle ragioni ideali. Poniamo che il tal mito fosse originariamente la personificazione di un fatto naturale; ma, solamente perché è la *personificazione*, ha giá gli elementi antropomorfici che il V. pretende posteriori. A questo proposito, torna conto osservare che la sua dimostrazione per la quale Prometeo è *il portatore del fuoco* e non *il fuoco* rimane perfettamente inutile; per il solo fatto che Prometeo è una persona (e quel che dico di Prometeo vale per ogni altra divinitá), non è piú il fuoco; sará il portatore, il donatore, il ladro, il protettore, la divinitá del fuoco, ma insomma una persona *del* fuoco e non *il* fuoco. Perciò tutti i miti sono e furono — in senso religioso — antropomorfici. Sono il simbolo di un fatto naturale? Ma simbolo antropomorfo. Le stesse teorie a cui il V. si appoggia non possono partire se non da questo presupposto, che poi dimenticano: che l'uomo primitivo, incapace di concepire una causa extra-personale dei fatti naturali, li attribuiva a persone umane o simili alle umane. Ma dunque aggiungeva, come un nuovo attributo, quella potenza naturale all' immagine ch'esso aveva di sé stesso e della sua specie; cioè a dire il mito naturalistico presupponeva il mito, la leggenda, la storia umana. Se, per citare un esempio volgare, i Cristiani simboleggiavano il Cristo in un pesce, non si potrá sostenere che essi abbiano concepito il pesce prima come Cristo e poi come pesce. E allo stesso modo se il mito di Edipo si vuole interpretare come un'allegoria del giorno e della notte, bisognerá presupporre la capacitá a narrare la storia di un parricidio e di un incesto, compiuti da uomini in quanto sono uomini. Altrimenti, varrebbe lo stesso pretendere che la metafora preceda i termini fra i quali è istituita.

Per continuare a servirci di espressioni volgari, che in questi casi sono le piú persuasive, diremo che, qualunque cosa significhi Prometeo, le storie e leggende di ladri incatenati per il furto commesso debbono aver preceduto il significato di questo mito. Al contrario i mitologi, tracciando la storia del mito, si arrestano al suo significato come al punto di arrivo e rinunciano all'analisi degli elementi fantastici che veramente lo costituiscono. Le cause di questo colossale sproposito sono intricate e molteplici: una delle piú note è che gl' inni vedici (poesie sacerdotali e rituali e perciò tutt'altro che sostanzialmente originarie) furono, perché cronologicamente anteriori, considerate anche idealmente anteriori a tutti gli altri documenti mitici che possediamo. Un'altra causa, e questa è ignota, risiede nella idolatria scentifica del secolo XIX. Bisognava *coûte que coûte* interpretare i miti come sforzi dell'uomo originario per fornirsi una spiegazione qualsiasi dei fenomeni naturali, giacché il disgraziato era sprovvisto di una scienza positiva, allo stesso modo — e s' intende che i mitologi meno degli altri si accorsero dell'analogia — che in altri campi si spiegavano le religioni come il tentativo di una morale provvisoria, in attesa della morale definitiva che avrebbe elaborata la scienza. E cosí avvenne che il mito non fu interpretato né come religione né come fantasia; e si andò a cercarne il segreto nella linguistica. Tutti i miti, in sostanza, non erano che colossali equivoci: gli uomini di una certa epoca, p. e., avevano chiamato *dyaus* il cielo; poi si scordarono che *dyaus* significava il cielo, e cominciarono a parlarne come di una persona vera e propria. Gl' indiani cominciarono a paragonare le nuvole alle vacche; poi finirono per scordarsi che erano nuvole, e ne raccontarono la storia come se fossero vacche vere e proprie. E ciò non pertanto le vacche continuavano ad esser nuvole, a loro insaputa!

A questo modo vennero in voga le esercitazioni sulla storia dei miti. Si prendeva un mito omerico o eschileo, e si cercava di liberarlo da tutte le superfetazioni per cavarne il nucleo, cioè la significazione originaria. E, poiché i documenti di questa evoluzione non si potevano trovare

in nessun archivio, si finí col ricorrere quasi esclusivamente all'esame linguistico. Una divinitá, insomma, era quello che il suo nome vuol dire. Non entreremo nel terreno lubrico della satira che molte volte fu tentata su questo metodo: è certo che su ognuno di noi e, in genere, su ogni personaggio storico si potrebbero fare sottili disquisizioni mitologiche partendo dal significato e dall'origine del suo nome (il celebre esempio di Napoleone basta per tutti). Ma, anche in questo caso, le difficoltá storiche e contingenti che vietano d'appurare se il nome d'una divinitá non esistesse prima della divinitá medesima, impallidiscono in confronto alle difficoltá ideali e immanenti. E qui è tutto il nucleo della questione: il significato del nome ha valore soltanto finché esso è presente ai poeti che narrano la vita della divinitá, agli scultori che le assegnano gli attributi ed al popolo che l'adora. Ha valore insomma per Oceano, per Borea, pei Venti, per le Ore, per Flora, per Pomona, per Eros, per Tyche, per Fortuna, per Nike. Ha insomma valore finché la sua ricerca è inutile. Negli altri casi è evidente che, *non appena il significato del nome cadde in oblio, il mito da esso significato acquistò una completa autonomia, e si sviluppò con piena indipendenza*. Sono appunto le divinitá che hanno un nome di significato perspicuo quelle la cui leggenda è rimasta allo stato rudimentale. Ne viene di conseguenza che la ricerca del significato linguistico può essere utile per altri fini, ma rischiara minimamente il valore del mito quale esso è e niente affatto il significato dell'opera d'arte. Un mito come una parola vale quel che vale al momento in cui diviene materia d'arte: il *grande augello* del Carducci non è un'espressione contraddittoria ed esteticamente debole solo per l'equazione *augello* = *avicellus*, e allo stesso modo la etimologia non ci aiuterá affatto a comprendere il significato della frase « una *donna* che faceva il mestiere di *serva* » oppure « la *solennitá centenaria* » o anche « il *celebre deserto* » o infine « il *giovine signore* ».

Per analoghe ragioni poca luce verrá al mito e nessuna alla poesia, quando sará definitivamente provato che Prometeo vale o non vale *pramantha*. L'etimologia di Προμηθεύς = previdente da προμανθάνω rimarrá sempre, per

ciò che riguarda Eschilo, la vera ed unica etimologia, giacché questa conosceva il poeta e di questa si valeva. E, in generale, la conoscenza dei cosiddetti stadii anteriori del mito avrá un' importanza infinitesima nell' interpretazione della trilogia in confronto del mito quale esso era nella mente del tragedo. Allo stesso modo, per comprendere e giudicare la mia vita, la conoscenza della mia indole personale potrá associarsi all' indagine sui costumi e le passioni dei miei antenati, ma non venire sostituita o soverchiata da questa ; e l'osservazione microscopica del seme varrá alla conoscenza dell'albero infinitamente meno dell'albero stesso. Per tornare al mito ed alla religione, è evidente che, se pure πάρθενος nei miti di partenogenesi vale la donna non maritata e niente affatto la vergine in senso fisiologico, non è certo questa conoscenza che ci aiuterá a comprendere lo spirito del cristianesimo e a valutare il significato delle pitture giottesche ; e gli studii, che anche ieri han messo il campo a rumore, sui plagi mitici del cristianesimo non servono, in ultima analisi, che a riaffermare la intrinseca originalitá di questa religione, fino a che sará possibile ritrovare altrove, e identicamente organati, i sentimenti sostanziali che, meglio dei dogmi e delle leggende, la caratterizzano.

Con tutto ciò noi vogliamo dire che l'« esposizione critica del mito » eschileo, nella sua origine nel suo significato nelle sue trasformazioni, può non ostacolare la retta intelligenza dell'opera d'arte, solo a condizione che sia trattata a modo di parentesi, di *excursus* o d' introduzione, e che non assorba a suo profitto l'attenzione che dovrebbe rivolgersi allo studio della *persona* di Prometeo quale appare in Eschilo, al di fuori di ogni considerazione estranea. Il V. ha bensí esclamato (p. XII) : « liberiamolo [questo poema attico] delle sue superfetazioni mitiche e religiose e dentro ci troveremo il germe tuttavia fecondo e vitale » ; ma, al contrario, egli non s'è nemmeno provato ad astrarre dalle superfetazioni mitiche, e, in compenso, ha dato poco peso a quelle « superfetazioni religiose », che poi non sono affatto superfetazioni, essendo nel *Prometeo* non meno che nella *Commedia* nucleo e radice della concezione proprio il sentimento religioso del poeta.

Se il nostro scetticismo intorno all'utilitá di queste ambigue ed ipotetiche ricerche sull'evoluzione dei miti rispetto all' interpretazione dell'opera d'arte sembrasse eccessivo, addurremmo facilmente alcune prove semplici e persuasive. Basterá, per un esempio, fermarsi alla questione delle affinitá dei miti o somiglianze che i mitologi s'ostinano a chiamare *identitá*. [*Identitá* di che cosa? dei due miti considerati a un certo punto della loro evoluzione, no certo, perché in tal caso sarebbero due ed uno al tempo stesso. Bisogna dunque intendere identitá di due miti nel loro significato; e in tal caso abbiamo, *mirabile dictu*, due espressioni diverse di una cosa stessa]. Una questione d' identitá fu ed è dibattuta a proposito di Prometeo e di Efesto: ebbene, ove l' identitá fosse dimostrata e volessimo trarne conseguenze per la tragedia di Eschilo, apprenderemmo soltanto che Prometeo si lega da sé medesimo o che Efesto incatena la sua ombra.

A consimili risultati porta la tendenza a osservare il mito non nella sua anima ma nelle membra, non nell'organismo ma negli elementi. P. e., il V. (p. 55 sg.) ricerca, con mirabile acume, alcuni elementi del Prometeo eschileo nelle tendenze filosofiche e mistiche, a cui probabilmente il poeta andò soggetto. Eschilo (v. p. 63) dové nella concezione di Prometeo subire quelle tendenze filosofiche che portarono al sistema eracliteo, secondo cui il fuoco è «l'essenza primordiale e universale di tutte le cose». E sta bene; ma d'altro canto queste ed altre tendenze filosofiche e mistiche (v. p. 59 sg.) portavano Eschilo a concepire Zeus come «il signore unico eterno immutabile di tutte le cose», «concetto filosofico e morale della divinitá, nel quale si accentua e si compie l'altro dell'armonia universale delle cose». Tiriamo la somma, e vedremo che nel *Prometeo incatenato l'armonia universale delle cose* incatena a una rupe l'*essenza primordiale e universale* delle medesime cose, la quale s'era prima resa colpevole di furto a danno della prima. Il V., per sua fortuna, non tira la somma, anzi non s'accorge nemmeno che i due *elementi* da lui cosí industriosamente ricercati facevano a pugni fra di loro, appena venuti alla luce. Ma, se se ne fosse accorto, avrebbe anche compreso la vanitá di uno studio diretto alle mattonelle

invece che all'architettura dell'opera d'arte, il quale deve evitare ogni conclusione se non vuol giungere a conclusioni grottescamente assurde.

Vediamo, con un ultimo esempio, a che conduca la valutazione del mito secondo tutti i criteri, fuorché secondo i criteri fantastici e religiosi che soli gli convengono. Esiodo narra che quando Prometeo truffò Zeus nella spartizione della vittima, il re degli dei s'accorse della burla, ma non l'impedí. E il V. commenta (p. 25): «Di alcune incongruenze e contraddizioni del testo esiodeo... non posso tener conto in questo luogo. Non s'intende, ad esempio, perché Zeus, che dell'inganno s'era accorto (551), volesse tuttavia caderci (553). Forse perché, come dice lo Schömann (*Op. Acad.*, II, 276-7), perpetrato facinore fraudeque palam facta, etiam supplicium, quod hominibus impositurus erat, plane iustum esse appareret? È strano». Strano, sí, ma non piú strano che non sia la condotta di Gesú Cristo, nei Vangeli, il quale pur sapendo che fra gli apostoli c'era il traditore e che lo aspettava la croce e il supplizio, non sventò la trama e non passò all'estero. Il piú opportuno commento a siffatti arzigogoli si trova nel V. stesso (p. 287), quando dice «incredibile come la logica e la smania della logica possano certe volte far traviare l'ingegno».

Quali le conseguenze di questi errori nell'indagine propriamente critica ed estetica? Sarebbero nulle, se il V. avesse saputo alzare una siepe insormontabile tra le sue varie attivitá di ricerca ed impedire in ogni campo l'invasione di metodi e di criteri che gli sono estranei; se, in altri termini, avesse potuto quello che quasi a tutti è impossibile. Sarebbero trascurabili, se la sua attivitá critica fosse cosí poderosa da subordinarsi e da asservire tutte le altre, quando entra essa in giuoco; ma disgraziatamente non è cosí, almeno nel suo volume eschileo. Tentativi di critica artistica non mancano, e sono, come ogni cosa del V., ingegnosi: particolarmente notevoli le pagine (325 sgg.) nelle quali si prova a interpretare come burlesca e comica in gran parte la scena di Oceano. Non vogliamo entrare nel merito dell'argomento: a noi sembra che la smania di vedere il comico nella tragedia attica, anche dove non c'è (l'*Alcesti* per poco non venne interpretata come una farsa),

dipenda quasi esclusivamente dall' incapacitá d' intendere quella certa ingenua rozzezza che talvolta è grottesca ma non mai è burlesca (e son due cose diverse, veramente). Piú inverosimile che mai sarebbe la burletta alle spalle di Oceano, che nel suo nome stesso — questa volta ben presente alla coscienza del poeta — porta la venerabilitá dell'elemento che in sé raffigura. Diciamo di non volere entrare nel merito ; e in veritá non ci stupiremmo, data l' inumana audacia eschilea, s'egli si baloccasse col mare ed anche con le costellazioni. Ma dobbiamo osservare che a p. 90 il V. diceva precisamente cosí : « I caratteri che la tradizione mitica, singolarmente omerica, dava a Oceano, Eschilo li conservò intatti, li segnò, anzi, piú forte. Titano dei piú antichi, di cui l'etá immensa si perde nell'origine delle cose, e origine di tutte le cose egli stesso (*Il.*, XIV, 246), non nemico di Zeus e rassegnato al nuovo ordine, viene per domandare a Prometeo, amico e parente, di farsi intermediario fra lui e Zeus ». Ecco : Oceano non può essere insieme « Titano dei piú antichi, ecc. ecc., *origine di tutte le cose* », e personaggio burlesco. Il V. avrebbe dovuto, almeno una volta, scegliere fra la mitologia e la critica.

Non ha potuto, perché la sua coscienza critica, almeno in questo volume, non è salda abbastanza. Súbito dopo l'analisi della scena di Oceano (p. 327) egli scrive : « Né mi si dica che la critica estetica siffatte questioni non le può risolvere. Ritornerò altrove su questa questione tanto dibattuta oggidí ; mi piace intanto di affermare che se la critica estetica, almeno fino a oggi, può risolver poco da sola, senza il concorso, e diciamo pure, senza il fondamento della critica filologica, ella non deve pertanto esser lasciata al tutto in disparte e dispregiata come un giocattolo qualsiasi di spiriti oziosi ». La critica estetica e la filologica debbono dunque aiutarsi ; ma v'è modo e modo di aiutarsi : può cioè la filologia servire di strumento all'altra o servirsi dell'altra a suo strumento. Ciò varia secondo i casi, ben inteso. Ma il V. che parla di una critica estetica fondata sulla filologia non se ne serve al contrario che di fondamento e di aiuto per l' indagine filologica. L'interpretazione della scena di Oceano non gli serve che per respingere il sospetto d' interpolazione ; e per un identico

fine gli serve l'analisi metrica del monologo di *Prometeo* (p. 337 sg.), fatta, per altro, assai bene in base ai sentimenti del protagonista. Del resto egli fugge studiosamente tutti gli elementi di giudizio non abbastanza positivi; e, quando può, si prova a rendere positivo ciò che non sará mai e a calcolare l' incalcolabile. A p. 325 trovo che nel *Prometeo* sono piú frequenti che nell'altre tragedie di Eschilo *le figure dell'ironia dell'asindeto dell'anafora,* e che *una certa forma di antitesi grammaticale, onde la parte positiva di un pensiero o di una espressione è messa in rilievo per mezzo della sua parte negativa* ricorre una volta nelle *Supplici*, tre nell'*Agamennone*, cinque nelle *Coefore* nelle *Eumenidi* e nei *Sette a Tebe*, sei nei *Persiani* e sedici nel *Prometeo.* E, contro i critici che, mentre nelle *Iketidi* nei *Persiani* e nei *Sette* il rapporto delle parti liriche alle parti dialogate è di 1 a 2 e nell'*Orestia* di 1 a 3, lo trovano di 1 a 7 nel *Prometeo*, il V. dimostra con molta precisione che è di 1 : 3,18 o al massimo di 1 : 3,36! Il tutto per dimostrare che il *Prometeo* è autentico nella forma in cui lo possediamo.

Altre volte la critica rimane nel V. a uno stadio rudimentale, e s' intende se pensiamo che a lui la critica serve non per sé stessa ma per fini estranei. Noto, ancora a p. 90: «Alcune situazioni [nel *Prometeo*] appariscono subito inventate, solo perché il poeta aveva bisogno di mettere in rilievo qualche persona o cosa, o anche per tirare in lungo l'azione, che sarebbe stata altrimenti troppo breve». Non sono tanto bigotto da scandalizzarmi di una cosí bonaria interpretazione di Eschilo; ammetto che il V. possa aver ragione e che le scene di cui parla sieno nient'altro che zeppe. Ma di zeppe Eschilo, o chiunque altri, avrebbe potuto trovarne centomila diverse: bisogna dunque stabilire come e perché gli sien venute in mente proprio quelle e in che rapporto si mantengano le scene parassitarie col resto dell'opera. L'opera del critico comincia proprio dove per il V. finisce.

A questi e ad altri appunti che potrebbero seguire in gran copia si opporrá che il V. non ha tentato una ricostruzione estetica, ma, come dice il sottotitolo del volume, una ricostruzione *scentifica* della trilogia. Se non che, pur

tralasciando di discutere sul valore di questo epiteto *scentifico*, intorno al quale il V. stesso fa le piú ampie riserve, il fine stesso della nostra critica è di mostrare come sia impossibile la ricostruzione scentifica o filologica di un'opera d'arte, se non s'accompagni ed anzi non si subordini all'indagine estetica. E, del resto, il ricostruttore scentifico sará costretto, qua e lá, a sconfinare; e allora pretenderá di risolvere problemi estetici con criteri non estetici. Abbiamo toccato di alcuni casi nei quali il V. offre saggi difettosi di una critica estetica non sufficientemente autonoma; e, in ogni modo, il problema capitale del suo libro è per lo meno altrettanto estetico che scentifico; è anzi un problema estetico per eccellenza. Determinare, infatti, quali relazioni corrano tra Prometeo e Zeus e se il Titano sia o no colpevole, è importante per la retta intelligenza della tragedia eschilea non meno che per la critica shakespeariana sia essenziale conoscere se Amleto sia un pazzo o un ipocrita e per la critica dantesca se Ugolino divori o no i suoi figli.

Il supplizio di Prometeo è, nel pensiero eschileo, un'espiazione o un martirio? Zeus è un tiranno o un giudice? In poche parole la concezione del V. si riduce a questo (v. p. VIII-IX, 67 e *passim* e anche l'epigrafe πάθει μάθος): noi siamo *ombre di un sogno, e corriamo verso la morte. Ma l'attimo in cui questa morte ci sorprenderá non sappiamo; Prometeo impedí che noi lo sapessimo, ponendo ad abitare nel nostro cuore cieche speranze; quelle speranze, che distraendo il nostro pensiero dallo spavento del dì fatale, salvano e difendono la vita e ne perpetuano le attivitá. L'antico poeta dette questa soluzione del misterioso problema; disegnò all' umanitá il cerchio fatale dentro cui ella è costretta a volgersi; e le mostrò che in quel cerchio, benché ferreo ed irto, ella poteva e doveva trovare il modo di migliorare progressivamente sé stessa. La trilogia rappresenta la vittoria di una nuova civiltá sopra una passata barbarie, di una gioia operosa su un neghittoso dolore.* Ciò non basta ancora a spiegare la punizione di Prometeo, ma con molti ragionamenti ed anche con due tavole sinottiche il V. rende perspicua la sua concezione. Prometeo è incatenato alla fine dell'etá argentea, quando Zeus ha

conquistato la sua signoria da poco e perciò è ancora tirannico e feroce; la liberazione, senza sconfitta né per l'uno né per l'altro e con la conseguente pacificazione fra gli uomini e gli dei, avviene nell'etá eroica, quando cioè gli uomini si sono sollevati dal barbarico abbrutimento che era seguíto all'etá aurea e s' incamminano fiduciosi verso il progresso.

Il V. insomma accede alla giá numerosa schiera di quelli che mettono il torto dalla parte di Zeus e la ragione dalla parte di Prometeo, tuttavia mitigando quel che di eccessivo e di irragionevole aveva questa opinione nella tragedia di Shelley o nelle disquisizioni dello Schutz. Non si può però dire che il V. abbia maturamente e profondamente discusso le opinioni dei suoi avversarii; egli trascura quasi completamente lo Schömann, che pure è di tutti il piú forte, e zoppica nella confutazione del Wecklein (p. 130 sg.). Zeus, pensa il Wecklein, voleva lasciar perire la presente umanitá, e crearne un'altra piú perfetta. Perciò, dice il Wecklein (cit. in V.) « la sapienza di Prometeo appare insomma insipienza e la sua prudenza stoltezza ». Che risponde il V.? Che le sventure sono un retaggio degli uomini, che solo dal dolore deriva saggezza e solo dalla saggezza si ottiene felicitá, che la natura umana doveva in sé stessa trovare la forza per procedere nel cammino della civiltá. Tutte bellissime cose, le quali però non tolgono, per dire con le parole del V., che Prometeo « non vide oltre il temporaneo e il particolare e impedí l'avvento di una creazione superiore », e impedí, aggiungiamo noi, l'avvento di una saggezza senza dolore. Poniamo pure che non per ciò « *meritasse* dagli uomini gratitudine minore »; ma il conflitto eschileo non è tra gli uomini e Prometeo. L'affermazione del Wecklein rimane senza risposta.

Non è il luogo di opporre a quella del V. la mia concezione, la quale si trova sommariamente esposta nel discorso che precede queste pagine. Io mi limiterò ad accennare alcune incertezze del V. senza discostarmi dal suo ambito di pensiero, appellandomi al V. contro il V. Il suo castello crolla se non si ammette — non solo, badiamo, nella reale storia del mito, ma nella convinzione

di Eschilo — un mutamento di carattere in Zeus, che, violento e tirannico prima, finisce col mitigarsi come un buon re costituzionale. Senza entrare, anche questa volta, nel merito, osserveremo in primo luogo che questa concezione progressiva di Zeus non è confortata da nessuna testimonianza, in secondo luogo che il V. per giustificarla deve addurre (p. 134) che « il dio de' Greci non è il nostro, uguale ed eterno ; ma è un dio umano che degli umani ha le virtú e i vizii ». Se non che il V. aveva alcune pagine innanzi (59 sg.) asserito che le tendenze filosofiche e mistiche avevano alterato la visione antropomorfica della divinitá (1). E a prova del suo asserto ricordava i notissimi versi eschilei :

Ζεύς ἐστιν αἰθήρ, Ζεὺς δὲ γῆ, Ζεὺς δ' οὐρανός,
Ζεύς τοι τὰ πάντα χὤτι τῶνδ' ὑπέρτερον.

Ora, se Zeus è il cielo l'aria la terra, il tutto e sopra al tutto, evidentemente non è diventato τὰ πάντα in processo di tempo, e perciò non è il dio difettoso e perfettibile che al V. necessita (2). Bisogna decidersi, ripetiamo : o con

---

(1) Il mito in tal modo, osserviamo di sfuggita, si svolgerebbe secondo due linee contraddittorie, o quasi : da naturalistico facendosi antropomorfico e da antropomorfico ideale. Diciamo quasi contraddittorie, perché l'idealitá del mito naturalistico e simbolico è di gran lunga superiore a quella del mito antropomorfico. E va da sé che solo la seconda via di svolgimento è probabile.

(2) L'ipotesi di un miglioramento d' indole in Zeus si trovava giá, senza l'ampiezza dimostrativa ma anche senza le contraddizioni sostanziali del V., nell'introduzione che il Prickard prepose alla sua edizione dell'*Incatenato* (p. XIII) : « Our play contains only a portion of the story. In the sequel the poet had the opportunity of representing Zeus as grand, benevolent and generous, *having learnt much by length of rule, and having passed from a tyrant into the wearer of a time-honoured crown* (proprio il re costituzionale !) ; and, coming last, this side of the picture would leave the deepest impression ». Cfr. d'altro canto la *Rivista d' Italia* del luglio 1905, p. 103 sgg., dove A. Cassarà, in un articolo su *La concezione eschilea di Zeus,* plagia impavidamente il V. senza citarlo e, quel ch'è forse peggio, senza giungere ad alcuna conclusione.

la critica o con la mitologia. Peggio poi, quando il V., sempre a proposito di questo Zeus di prima maniera, definisce l'etá del Prometeo incatenato quella (p. 127) « del primo insediamento di Zeus, del potere salvaggio, della *vis consilii expers*, come dice Orazio ». La citazione oraziana è per lo meno inopportuna, giacché Orazio, com'è troppo noto, attribuisce la *vis consilii expers* ai Titani ed il *consilium* proprio agli alleati di Zeus ed al Zeus stesso della prima maniera, cioè a quello che debella i Titani.

Questa interpretazione del carattere di Zeus non bastava a giustificare la concezione del V.: bisognava anche trovare un qualche fondamento a render probabile, negli antichi e in Eschilo specialmente, quella fede nell' « umanitá perfettibile nel dolore », che il V. enuncia (1). Egli fa del suo meglio per dimostrarci che anche gli antichi credevano nel progresso; ma non sormonta gli ostacoli piú gravi: 1) la enorme prevalenza dei documenti contrarii, sia per l'opinione generica, sia per il caso di Prometeo (l'oraziano *audax Japeti genus* con quel che segue non è il solo), il giudizio piú comune fra gli antichi intorno alle conseguenze del furto prometeico essendo a un di presso quello che Shelley (atto I) mette in bocca alle Furie:

> Dost thou boast the clear knowledge thou wakenedst for man?
> Then was kindled within him a thirst which outran
> Those perishing waters; a thirst of fierce fever,
> Hope, love, doubt, desire, which consume him for ever, ecc. ecc.

2) i nomi delle etá stesse, aurea, argentea, bronzea, i quali, checché dica il V., indicano un decadimento; [l'espediente di considerare l'etá aurea come non umana propriamente è poco persuasiva, e in ogni modo non vale a dimostrare come dall'etá argentea alla bronzea vi sia progresso, mal-

(1) Cfr. anche, per l'affermazione del progresso nel pensiero esiodeo ed eschileo, AUGUSTO MANCINI, *Appunti sul mito di Prometeo* (dagli *Atti della R. Accademia Peloritana*, vol. XX, fasc. I), Messina, 1905, p. 41 e *passim*. Opuscolo anche questo notevole per saldezza di dottrina ed acume di particolari, fluttuanti nell'ambiguitá dei criteri direttivi.

grado il significato dei nomi]; 3) la nuova affermazione di decadenza implicita nella successione d'un'etá di ferro all'etá eroica, la quale non sappiamo se si possa considerare come una vera e propria etá, nel mito, e nella quale, a ogni modo, non v'è un progresso dell'umanitá, ma una mischianza di dèi ed uomini, da cui sorgono alcuni individui eccezionali. Ma poiché, com'ebbi a dire altra volta, il pensiero di un'epoca intera non è mai rigidamente sistematico, il V. avrebbe trovato con facilitá buona copia di documenti, che, singolarmente considerati, dessero aspetto di probabilitá alla sua interpretazione delle etá. Se non che, nella scelta dei documenti non ha avuto mano felice. Egli ricorda (pp. 4 e 35) le tristi condizioni dell'uomo, prima della scoperta del fuoco, quali Eschilo le descrive. Non c'indugeremo a osservare che non Eschilo le descrive, sibbene Prometeo in Eschileo, che è diverso. Ma come dimostra il V. che gli uomini, poiché fu loro donato il fuoco, progredirono? Egli trascura tutte le testimonianze in contrario, e cita Esiodo (p. 36): «Zeus padre una terza stirpe di uomini parlanti creò, bronzea, in niente simile all'argentea; stirpe di frassini violenta e terribile. Premevano a costoro le opere di Ares apportatrici di lutti e ogni sorta di violenze; né frumento pascevano, ma di adamante avevano il duro cuore, inaccessi». Restiamo alquanto dubitosi se Esiodo vedesse in ciò un avanzamento; ma il V. rincalza (p. 36) con una citazione ovidiana.:

aënea proles
saevior ingeniis et ad horrida promptior arma,

non mostrando nemmeno di accorgersi come *saevior* e *promptior* includano un concetto di peggioramento. Che la brutale violenza valga per il V. meglio della fanciullesca neghittositá, non prova che meglio valesse nel pensiero di Esiodo e di Ovidio. In ogni caso è strano, per un *advocatus Promethei,* riconoscere che la forza della intelligenza raffigurata nel Titano (v. p. 78) abbia portato a un'èra di brutalitá (mentre s'intende che gli antichi lo incolpassero della invenzione del fuoco, appunto perché col fuoco si fondevano i metalli e si fabbricavano le armi *apportatrici di lutti*). Piú strano è che a p. 43 il V. veda

nei caratteri della etá bronzea alcune fra le cause per cui Prometeo poté « essere considerato come una potenza malvagia », disdicendo in tal modo quanto poc'anzi aveva affermato. Piú strano ancora, non per l'*advocatus Promethei,* ma per il critico acuto e chiaroveggente, non accorgersi che l'unico rapporto probabile fra il mito di Prometeo e il mito delle etá è questo: 1) la burla di Mecone fa, per colpa di Prometeo, precipitare l'uomo dall'etá aurea nello sconsolato stupore dell'etá argentea; 2) il furto del fuoco fa, sempre per colpa di Prometeo, succedere all'etá argentea l'orrenda violenza dell'etá bronzea; 3) la mescolanza degli uomini con gli dei assolve, per merito di Zeus, l'umanitá della colpa di cui era, in conseguenza delle stoltezze di Prometeo, gravata. Un barlume della veritá appare al V., quando ammette (p. 128), come significato della seconda etá, che nulla possono gli uomini senza l'aiuto degli dei. E perché la terza etá dovrebbe significare che molto possono anche contro il volere degli dei? La necessitá di sottomettersi a Zeus è l' insegnamento capitale del mito prometeico, quale in Eschilo è esposto; e i versi di Pindaro, coi quali ancora una volta (p. 66) il V. si prova ad afforzare la sua opinione sul progresso nei poeti greci, non significano altro.

> ἀλλ'ὅταν αἴγλα
> διόσδοτος ἔλθῃ,
> λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν
> καὶ μείλιχος αἰών.

Διόσδοτος, cioè donata da Dio e non *con l'aiuto di Dio,* come il V. molto diversamente traduce. Non dunque perfettibilitá necessaria e costante, com'è nella moderna idea del progresso, ma vicenda di anni buoni e di anni cattivi, secondo la volontá di Zeus e la θεοσέβεια degli uomini, la quale propizia la bontá divina, mentre l' intelligenza autonoma riesce inutile e perniciosa.

Tuttavia, adattata l' indole di Zeus e violentato il mito delle etá, il V. era ancora a mezza strada. Per legittimare la sua interpretazione di Eschilo, bisognava dar di cozzo in Eschilo stesso. Bisognava cioè, giacché il V. è troppo amico della scienza e della veritá per proclamare

in Prometeo il vincitore, sostenere almeno ch'egli è vinto, sí, ma fino a un certo punto. Prometeo è domato (p. 267); la corona di vimini è un segno di soggezione (p. 281); e tuttavia non c'è, in ultima analisi, nessuna sconfitta né per l'uno né per l'altro. Come mai? Il V. dice che « l'azione... non si svolge secondo che per l' innanzi era stato predetto [da Prometeo], che cioè Prometeo avrebbe rivelato il segreto soltanto dopo liberato da Zeus; ma nè meno avviene nel modo contrario, che cioè *Prometeo sarebbe stato liberato solamente dopo che avesse rivelato e in compenso di averlo rivelato*. Nel primo caso ci sarebbe stata umiliazione per Zeus, nel secondo per Prometeo. Invece, *con una promessa fatta da Zeus, col segreto rivelato da Prometeo dopo cotesta promessa, con la liberazione dopo la rivelazione* c'è compenso reciproco, non discredito né scorno per alcuno ». Non vediamo, né crediamo che altri possa vedere fra le due proposizioni che abbiamo sottolineate la differenza che il V. ci vede. L'azione, almeno secondo la ricostruzione valgimigliana del *Liberato*, si svolge proprio come Ermes aveva profetato alla fine della tragedia precendente: non solo Prometeo è precipitato nel Tartaro per tornare alla luce con un inasprimento di pena, non solo deve rivelare il segreto prima d'essere sciolto, ma non è sciolto se non trova un altro immortale pronto ad occupare il suo posto nel Tartaro. E v'è di piú, ho osservato altra volta: la rivelazione del segreto è perfettamente inutile a Zeus, il quale, indipendentemente dal suo antagonista, s'è giá liberato dalla maledizione paterna. A Prometeo non resta nemmeno la consolazione di meritar gratitudine dal tiranno. Al che il V. oppone (p. 137) una sottile e quasi sofistica distinzione: « Zeus libera Crono e i Titani, spontaneamente; perché tale era il suo destino.... liberato Crono, il pericolo d'essere sbalzato dal trono non grava piú [sul suo capo] come *necessitá ineluttabile*. Ma finché egli ignorava che cosa fosse il segreto di Temide, rimaneva tuttavia la *possibilitá* ch'egli sposasse Tetide e subisse dal nato di lei ciò che egli aveva fatto al padre suo Crono ». Ma non s' intende, poiché nel concetto dei Greci la sorte degli uomini, e tanto meno quella degli dèi, non era in balía

del capriccio, quale consistenza abbia questa teorica *possibilitá*; né come mai, se il *destino* aveva liberato Zeus dalla maledizione paterna, *potesse* poi buttarlo in un pericolo che a quella maledizione era strettamente connesso. Ancora una volta il V. non è l'espositore di Eschilo, ma l'*advocatus Promethei*; né qui si arresta. A p. 132 sg. nota che l'una profezia di Prometeo, secondo la quale Zeus precipiterá dal trono, contrasta con l'altra profezia di Prometeo stesso, secondo la quale Zeus verrá da lui salvato. « Dunque c'è anche per Zeus una via di scampo; e questa che altro può essere se non il destino medesimo? e come allora non contraddice all'altro destino per il quale Zeus cadrá dal soglio, come suo padre e il suo avo? e d'altronde il destino non è unico? Queste idee e situazioni, come si vede, rimangono incerte o repugnanti o incompiute o oscure. Soccorre il *Prometeo liberato* ». Ma sono repugnanti fra di loro, perché ripugnano tutte e due alla veritá; né l'una né l'altra profezia coglie nel segno. E non sono affatto oscure; si capiscono benissimo, quando si pensi che Prometeo sragiona, come gli dice parecchie volte il coro e com'egli stesso riconosce quasi. E non è punto necessario cercar la risposta nel *Prometeo liberato*, quando l'abbiamo proprio sotto gli occhi, in un versicolo del Coro che a Prometeo, non appena ha finito di vaticinare con enfasi la miseranda fine del suo oppressore, risponde proprio cosí:

σύ θην ἃ χρῄζεις, ταῦτ' ἐπιγλωσσᾷ Διός.

Abbiamo insistito cosí a lungo su quelli che a noi sembrano errori del V. non tanto per correggere gli errori, ai quali abbiamo evitato finché era possibile di opporre vedute nostre, quanto per indicare le deficienze di metodo da cui derivano. Il V. si lascia traviare dall'abitudine di considerare l'opera eschilea secondo il punto di vista del principal personaggio, che non è necessariamente il punto di vista del poeta. A questo primo difetto si deve la frettolosa interpretazione della scena di Oceano: Oceano è forse ridicolo e spregevole, ma per Prometeo, non per Eschilo e nemmeno per il pubblico. La sua ragion d'essere nella tragedia è anzi nel desiderio di mostrare nel

Titano cosí pazzesco e smisurato orgoglio ch'egli, come non ha esitato a ribellarsi alla piú formidabile divinitá, non esiti nemmeno a deridere la piú venerabile e gigantesca.

Pecca in secondo luogo il metodo del V. nell'ostinata volontá di piegare la trilogia eschilea a sentimenti e ad opinioni odierne, rispettabili solo finché non tendono a falsificare i capolavori millenarii. Egli ha voluto, ad ogni costo, cavare da Eschilo una moralitá pascoliana. E a questo proposito, noteremo, con la nostra consueta libertá, l' ingiusta censura che il V. muove al d'Annunzio per aver concepito Prometeo secondo una visione diversa dalla sua (p. IX sg.; cfr. anche Mancini cit., p. 44). Oltre che i motivi della censura sono estranei all'arte, non è ragionevole imputare al d'A. un' interpretazione del mito, che (salvo l' insostenibile parallelo di Prometeo con Cristo) molti filologi ed eruditi avevano propugnata prima di lui e che certo non ha piú debole fondamento di quella del V.

Ma il difetto essenziale del suo metodo è altrove, e giá lo abbiamo accennato. È nella intrusione, nella invasione anzi di criterii non artistici nella critica d'arte, di elementi estranei alla fantasia di Eschilo e tuttavia valutati alla stessa stregua di quelli che direttamente concorsero alla formazione dell'opera. Il V. non ha voluto sacrificare nessuno degli *elementi* ch'era riuscito a scoprire e perciò ha dovuto a volta a volta immaginare un Zeus armonia universale e un Zeus malvagio convertito, un Oceano padre di tutte le cose e un Oceano offenbachiano, un Prometeo ἀκάκητα simile ad Agni e un Prometeo parente stretto di Tifone e (p. 39) «causa de' molti sconvolgimenti tellurici e vulcanici che spaventavano e desolavano l'umanitá». E, non riuscendo a dirimere le contraddizioni, ha dovuto salvarsi a furia di compromessi, barcamenandosi tra lo Schutz e il Wecklein, sedotto dalla ingannevole sentenza che la veritá sta nel mezzo e dimentico che tra il sí e il no non sempre è lecito mantenersi di parer contrario. Il sentimento dell'opera eschilea è unico, preciso, rigidamente semplice, e il V. se ne sarebbe accorto, se avesse studiato la tragedia in sé col

mezzo di quell'acume e di quell'energia intellettuale che ha rivolti a indagini estrinseche. Abbiamo nell' *Incatenato* un personaggio, Prometeo, che vilipende Zeus; un altro personaggio, Ermes, che in nome di Zeus vilipende Prometeo. Qui è il contrasto, e qui è il campo di ricerca: e si badi che nella tragedia antica abbiamo un aiuto che nell' interpretazione dei drammi moderni ci difetta: il Coro del Prometeo partecipa in sul principio all' ira del Titano contro Zeus, ma per ricredersi subito dopo la scena di Oceano (la quale da questo particolare riceve nuova luce) con le parole

ἀποσφαλεὶς φρενῶν
πλανᾷ, κακὸς δ'ἰατρός κτλ.

Il V. nota (p. 116) il mutamento, pur senza connetterlo alla scena di Oceano; ma, dicendo «il loro canto è ben diverso dal precedente... non hanno piú parole acerbe né contro gli dei nuovi né contro Zeus...; e *rimproverano Prometeo d'aver aiutato i mortali, stirpe cieca e imbelle*», erra, se con ciò afferma implicitamente che il Coro approvasse per lo innanzi il furto del fuoco e gli altri donativi di Prometeo agli uomini. Basterá confrontare tutto il primo episodio, nel quale le Oceanine evitano da principio di rispondere, se non con generiche esclamazioni di pietá, ai vanti di Prometeo sui suoi beneficii all'umanitá, e quando il Titano aggiunge

τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατῴκισα

le Oceanine ribattono soltanto (267):

μέγ'ωφέλημα τοῦτ' ἐδωρήσω βροτοῖς,

verso di dubbio significato e che il V. stesso traduce, forse involontariamente, con una intonazione ironica: «Gran beneficio questo che donasti agli uomini!». Comunque sia, è certo che, nelle parole del Coro come in tutto lo spirito della tragedia, la specie del reato di Prometeo — i benefíci agli uomini — occupa un posto trascurabile in confronto al genere del reato — la ribellione al volere di Zeus. E che questa sia la sostanza della

tragedia, è naturale se si pensa che i personaggi sono soltanto dei, ai quali i rapporti di Prometeo con gli uomini premono assai meno dei rapporti di Prometeo con Zeus. L' interpretazione del V. toccherebbe la probabilitá, solo nel caso che il Coro fosse costituito d'uomini, e non d' immortali. Ma, asserisce il V. (p. 43), « la ribellione contro Zeus, nella quale da troppi s'è voluta porre ogni ragione essenziale del mito . . . , io mostrai nemmeno appartenere alla sua forma originaria ». Lasciamo stare che in questo caso *mostrare* non è certo un sinonimo di *dimostrare*; ma, se pure fosse come il V. pretende, che per ciò nei riguardi dell' interpretazione eschilea ? (1). Se, per esprimerci con una similitudine che sembra e non è paradossale, se il cranio è originariamente una vertebra, questo non vuol dire che in me o nel V. il cranio ha la stessa importanza dell'osso sacro. Che la ribellione a Zeus sia o no originaria nel mito non pregiudica la questione se essa sia o no la sostanza della tragedia eschilea ; ed è questione che solo l'esame autonomo e indipendente della tragedia può aiutarci a risolvere. Ma qui è la piú grave manchevolezza del V. e qui è la nostra conclusione : che l'unica critica *positiva* di un'opera d'arte è quella che si fonda sulle ragioni interne di quell'opera d'arte ; che i documenti e le considerazioni estrinseche valgono solamente se usate con molta prudenza e sempre in via subordinata ; che infine il V. avrebbe raggiunto piú sicuri e pregevoli risultati approfondendo la sua ricerca nelle viscere stesse della tragedia, senza disperdersi nella bramosia di fiutare in tutte le direzioni, con la vana speranza d' illuminare Eschilo con una miriade di fiammelle riflesse, invece di concentrare su lui direttamente tutta la luce della sua intelligenza. Eschilo non s' intende fuori di Eschilo.

Ci resterebbe da dire alcun che sulla parte propriamente storica e filologica del volume. Ma qui non pos-

(1) V. anche p. 39, dove il V. s'affretta ad asserire che, se Prometeo poté in parte esser considerato come una potenza malvagia, ciò avvenne « posteriormente alla formazione *originaria* del mito ».

siamo che lodare, e disgraziatamente la lode richiede minor copia di parole che le censure. Le discussioni sulla data, sulle scene, sull'autenticitá del testo sono modelli d' indagine vigorosa spassionata e salda. Le ricostruzioni dei Πυρφόρος e del Λυόμενος sono problematiche — e il V. lo confessa, — ma piene di ingegno. Degna poi del piú caldo assentimento è quella parte. in cui il V. sostiene con argomenti definitivi l'ordine a prima vista piú probabile della trilogia : Πυρφ. Δεσμ. Λυόμ. Sembra in veritá che i filologi di contraria opinione indulgessero alla smania, non rara tra i filologi, di sgretolare, tanto per far qualcosa, le ipotesi piú verisimili e ragionevoli. Vorremmo aggiungere alle argomentazioni del V. due ragioni intrinseche non prive di valore, a veder nostro : l'una è che la stessa immobilitá dell'azione nell' *Incatenato* sembra indicare in questa tragedia quella che si trova all'apogeo dello svolgimento, tra l'uno e l'altro versante dell'azione. L'altra è che nell' *Incatenato* il segreto di Temide è appena accennato ma non espresso, e poiché non si può immaginare, trattandosi, se non di invenzione eschilea, certo di un mito non abitualmente connesso a quello di Prometeo, che il pubblico della tragedia antica subisse l'aspettazione smaniosa dell' *intreccio*, bisogna presupporre un'altra tragedia, nella quale una scena fra Prometeo e Temide rivelasse allo spettatore il nucleo dell'azione. Ma gli argomenti addotti dal V. sono di per sé piú che considerevoli : in questa come nelle altre discussioni consimili egli ha saputo, pure aggirandosi nel terreno sdrucciolevole dei *forse* e dei *chi sa*, mantenere destramente l'equilibrio e raggiungere, se non la certezza assoluta, della quale egli stesso in siffatti campi d' indagine saviamente dispera, almeno quello che chiama l'*estremo limite delle probabilitá*.

E vogliamo aggiungere che le nostre osservazioni non infirmano il valore complessivo dell'opera, agile e severa dotta e viva al tempo istesso, tanto piú se la si confronti alle trite minuzzaglie fra le quali raspa da gran tempo l'oziosa filologia nostrana.

LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO.

I.

I personaggi.

La *Fiaccola sotto il moggio* ricorda ai suoi amici ed ai suoi avversari le due piú grandi rappresentazioni di delitti e vendette familiari, Oreste e Amleto. Le ricorda anche a me, che della *Fiaccola* non sono né amico né avversario anche perché ebbi la fortuna di non vederla sul palcoscenico e di leggerla in una solitudine ove gli odii e gli amori dei cenacoli cittadini giungono assai affievoliti. La paura di simili confronti è propria dei mediocri, non però di Gabriele D'annunzio. Gioverá dunque indicare una fra le cause piú esterne, ed appariscenti, per le quali Oreste e Amleto serbano, dopo tanti secoli, un immutabile potere sull'anima nostra. Quest'una fra le tante cause è la nostra piena e diretta conoscenza degl'impulsi al delitto. Nella trilogia eschilea Clitennestra è rappresentata come una eroina ben degna di peccato e di sangue: grande, altera, signora di sé e del suo destino. Basta ricordare i versi nei quali essa annunzia alla turba il suo delitto per intendere come certo non saremmo colpiti da stupore se per una tal donna scoppiasse un'altra guerra iliaca. Egisto non è volgare, ed ha contro Agamennone odii non meschini, come quelli che deve ben piú che alla sua libidine effimera ai crimini degli antenati.

E su Clitennestra la decenne assenza del marito non può, per indurla a peccare, quanto l'oltraggiato amor materno.

Piú debole è la causa a delinquere nella Clitennestra shakespeariana, e di gran lunga piú debole è infatti la sua partecipazioue al delitto, che è di quasi inconscia connivenza, come nel Tibaldo dannunziano. Ma Claudio, se è detestabile, non è spregevole: è ricco di cauta malizia, di volpini infingimenti e di una sapienza verbale che è molto cara alle donne, anche regine. In Claudio poi l'ambizione di conquistare un regno spiega qualunque delitto. Se passiamo alla vendetta, essa è per Oreste un dovere religioso, e tale religiositá del delitto palpita in ognuno dei versi di Eschilo. Meno energico è questo sentimento in Amleto, ma la deficienza è compensata oltre il dovere dall'incubo che sulla sua fantasia esercita la memoria del padre. Lo spettatore è costretto a prevedere con simpatia il delitto dell'uno e dell'altro, reso necessario da una convinzione morale o da un'ossessione sentimentale. E ciò che v'è di truce e d'inumano in una uccisione premeditata si assolve, nell'un caso, con la rapprentazione delle Furie che perseguitano Oreste dopo il delitto, nell'altro con la follia e col dubbio che divorano l'eroe e ne consumano la volontá d'agire. La regale condizione dei personaggi e la lontananza del tempo e del luogo concorrono poi a facilitare la simpatia fantastica per delitti cosí atroci e sciagure cosí vaste.

Il lettore frettoloso avrá giá anticipato per conto suo le mie conclusioni, persuaso ch'io voglia deplorare nel D'Annunzio la trascuranza del precetto retorico che consiglia quali argomenti tragediabili solo i piú remoti da noi e per l'epoca e per i luoghi e per le condizioni dei personaggi. Il lettore frettoloso imputa a me la sua superficialitá. La vecchia canzone che ogni argomento è tragedia non merita nemmeno di essere ricantata. Sotto ogni rupe v'è l'acqua, e sotto ogni fatto v'è il sublime: solamente c'è dove il sublime zampilla alla superficie, e dove bisogna scavare pozzi profondi per ritrovarlo. Tutt'al piú si potrá dunque dire che il D'Annunzio non abbia scavato quanto era necessario. Poiché Tibaldo Gigliola Simonetto donna Aldegrina, miserandi avanzi di una glo-

ria e di una ricchezza naufragate, signori d'un grande castello crollante, prede della libidine della vendetta del dissolvimento, non si vede perché abbiano a difettare di sublimitá, quando ne abbondano, a giudizio di tutti, il povero Aligi, pastore, e Mila, cortigiana agreste, e la popolana casa di Candia con la fede puerile, la lussuria bestiale, il crimine volgare che la sconquassano. I soliti critici potran ricordare, a rendersi ragione della diversitá, l'indeterminatezza temporale della *figlia di Jorio;* ma che l'azione si sia svolta «or è molti anni» apprendiamo quasi unicamente dal frontispizio, mentre la tragedia è sostanzialmente contemporanea. Ed allo stesso modo non è affatto necessario che Angizia e Gigliola sian vissute ai tempi del re Borbone Ferdinando.

Bisogna indagare piú oltre. Io ricordavo Oreste e Amleto per precisase quello che molti sentono oscuramente: la nostra repugnanza a partecipare simpaticamente alle colpe ed ai castighi della *Fiaccola.* Dicevo che ciasceduno è assassino con Clitennestra, vittima con Agamennone, matricida con Oreste; e, al contrario, inorridisce al delitto di Angizia e al furore di Gigliola, ma inorridisce solamente come a un fatto narrato nella sua esterioritá opaca e fredda. Tale dissidio fra il lettore e il personaggio si esprime da molti anni con la formula critica che il personaggio è indeterminato, ovvero è mal vivo, *povero di caratteristico e di particolare.* Alla quale il D'Annunzio potrebbe vittoriosamente opporre che poverissimi di *particolare* sono gli eroi della tragedia greca. Se non che, bisogna una volta intendersi sulla vessata questione del particolare psicologico nel personaggio di arte. L'evoluzione dell'arte che da musicale diviene psicologica — e mi duole dissentire dal sottile pensiero di Enrico Corradini, — ha ben poco peso, con tutte le cause formulistiche e teoriche, a dispetto delle quali i mezzi dell'arte rimangono sostanzialmente identici. Mi soccorre piuttosto l'immagine che io dicevo del pozzo e della sorgente. Poiché l'opera d'arte è un dono che l'uomo fa ad altri uomini, le regole e i metodi con cui essa è creata sono necessariamente e istintivamente trovati dall'artista secondo le possibilitá e i bisogni delle fantasie cui il suo

dono è offerto. Un artista che, senza altra causa che il desiderio di descrizione, osservasse, parlando del suo protagonista, ch'egli ha due gambe, due braccia, una bocca, due occhi e su ciascuno degli occhi le palpebre e le ciglia, sarebbe ridicolo, perché l'idea d'un uomo suscita necessariamente in ogni fantasia d'uomo l'immagine di questi particolari. Ed al contrario, il Wells non può imputarsi di eccessiva analisi, quando descrive minuziosamente gli abitanti di Marte, quali egli se li è figurati.

In questo è la misura — istintiva s'intende, non cosí precisa da codificare — della sintesi e dell'analisi nell'opera d'arte; dire che i Greci erano sintetici, o musicali, e noi analitici o psicologi, è superficiale. Nel ragionamento, ad esempio, essi erano di gran lunga piú analitici di noi, tanto che in Platone medesimo è chiaramente espresso un gran numero di nessi logici, sui quali noi, tre volte piú ricchi di esperienza filosofica, ordinariamente sorvoliamo. Tutte le facoltá intellettuali sono contigue, e perciò non deve scandalizzare chi ricerca in filosofia argomenti per una tesi d'arte. In veritá è assurdo supporre che la sintesi e l'analisi siano facoltá *successive* e non coesistenti nel cervello umano. Nell'arte greca ne abbiamo quante prove si vogliono: Omero, di almeno tre secoli anteriore, è infinitamente piú ricco di particolari che Eschilo; Aristofane, di poche decine d'anni posteriore ai tragici, è analitico quanto un commediografo moderno. Come si può ammettere quest'improvvisa parentesi in cui la sintesi avrebbe violentemente strozzato l'analisi?

La veritá è che i personaggi della tragedia erano giá maturati da parecchi secoli di poesia epica, e lo spettatore di Eschilo e di Sofocle conosceva la struttura morale di Achille e di Oreste come noi conosciamo la struttura fisiologica dell'animale *uomo*. In tal caso la rappresentazione sintetica era non solo possibile, ma necessaria. Infatti nulla offende esteticamente come la minuzia inserita per forza nel colosso: la mosca sul naso di Giove Olimpico. Napoleone, che è pure a noi cosí vicino, non può, sulla scena, affondare le dita nel taschino colmo di tabacco, sebbene ciò sia vero storicamente. E, se talvolta la tragedia di Racine è leggermente ridicola, è appunto

che Fedra è analitica quanto un'eroina di romanzo domestico. Non per nulla le sue tragedie fantastiche sono piú belle delle eroiche, e fra le storiche piacciono piú le orientali, nelle quali la novitá giustifica la minuzia dell'indagine ragionativa.

Negli argomenti eroici e storici, la sublimitá zampillando alla superficie, è ozioso e perciò grottesco scavare il pozzo. Un altro paragone renderá piú chiaro il pensiero: una montagna si disegna con una sola linea, la piú lucida costellazione con sette punti, mentre ogni disegnatore sa che bisogna accecare per fissar con la matita le tre cellule di un microbio. Ed appunto questo è l'errore della pittura sacra contemporanea, che cerca nella Vergine Maria la fanciulla ebrea; e questo — non il sofisma manzoniano — fu l'errore dei romanzieri storici italiani ed inglesi. Fu appunto nel programma del romanzo storico, quale il Manzoni medesimo lo espresse per non ricredersi: avvicinare a noi il personaggio storico e dipanarne tutta la matassa interiore. Guardavano le costellazioni col microscopio; imitavano gli antichi cartografi, che nel mappamondo disegnavano i cedri presso a Gerusalamme e il cinese col codino entro la sua tenda di stuoia, ai confini del celeste impero.

La sintesi e l'analisi non prevalgono dunque secondo le epoche e le arti, ma secondo le ispirazioni. *Madame Bovary* e la *Tentation de Saint-Antoine*, opere non pure di una stessa epoca, ma di uno stesso autore, sono la piú splendida prova di questa veritá. Ne viene che gl'ingegni portati di preferenza verso l'una o l'altra delle due attivitá mentali, riescono quando meglio e quando peggio a persuaderci. L'Alfieri, rapido e asciutto, è piú grande quanto piú celebri e lontani prende gli eroi; cade nei drammi di storia meno famosa (*Don Garzia*) e nei drammi d'invenzione (*Rosmunda*). Negli argomenti, cioè, che non zampillano, ci asseta per la sua incapacitá di scavare nel fondo.

Ora il D'Annunzio dispone dell'una e dell'altra facoltá, ma non sempre ne usa con sicurezza d'istinto. Nelle *Vergini delle Rocce*, ad esempio, si desidera il particolare, che nella *Francesca* indebitamente soverchia.

***

Cosí lungo discorso era necessario per mostrare in che senso noi crediamo accettabile, questa volta, l'accusa di imprecisione che solitamente si muove alle creature dannunziane. Non è, come pensa il Cesareo, che la vivacitá di un personaggio si possa misurare secondo la copia di *particolari caratteristici*: ché, per noi, il *particolare caratteristico* è talvolta causa di squilibrio estetico. Ma nella *Fiaccola* la povertá di analisi è inestetica, appunto perché nulla sapevamo per l'innanzi di Tibaldo, di Angizia, di Gigliola, e, sprovvisti di ogni esperienza mitica o storica sul loro animo e sulle loro passioni, ne aspettavamo la rivelazione tutta intera dal poeta, che in questo e in simili casi deve offrir tutto al lettore senza aspettarne alcun contraccambio.

E ad un altro fine ci serve quel lungo discorso: a metter da banda un'altra accusa, che nella *Fiaccola* trova buona copia di apparenti dimostrazioni. Si trova, cioè, che la tragedia è arida e aspra, pungente come un pruno, secca, deserta, inospitale, quasi diremmo. Né quella festevolezza comica, di cui il poeta delle cinque ancelle non è sprovvisto, né quella freschezza di costume e di linguaggio popolaresco che ci racconsola nel terrore della *Figlia*, né infine quelle *finestre liriche* aperte sull'azzurro che inumidiscono talvolta anche gli occhi vitrei del Fato, temperano mai la lugubre rigiditá di quest'incubo sanguigno. V'è del falso e v'è anche del vero; ma soprattutto v'è dell'inutile in questa accusa: i racconti di Poe son belli anche senza *catarsi*. Ed anche nel *Macbeth*, se è lecito ricercare qualcuno di siffatti lenimenti nelle pieghe piú riposte del paludamento tragico, certo la sostanza dell'opera è, come nella *Fiaccola*, un groppo di serpi e sterpi, con un grumo di sangue.

Indubbiamente il lettore non perdona al poeta la soverchia durezza della sua materia. Nella *Fiaccola* nessun personaggio è degno d'amore o di pietá. Né donna Aldegrina, impura, incerta, fiacca pur nel suo sentimento materno; né Bertrando, avido come un pitocco e pronto ad abbaiare, ma non a mordere; né Simonetto, poco in-

genuo e troppo cosciente della pietá che merita; né Tibaldo *vescica di grassume smorto*; né infine le due nutrici, che parlano ma non dicono. L'intenzione del poeta non escludeva la *catarsi*, che era certamente nella persona di Gigliola, l'Antigone di questa Edipodea, l'Elettra di questa Orestia. Ma avviene solamente ai poeti amanti di carnose e vigorose rappresentazioni sensuali, che, se una volta carpiscono una particellla dell'interno tesoro spirituale, pervenuta che sia questa in contatto del loro *clima* poetico, *precipita* improvvisamente, facendosi rigida e opaca come un sale entro un liquido che non lo scioglie, La prevalenza di altri elementi la respinge e la isola come una repulsione magnetica. Ciò avviene per gli individui e per le epoche: in epoche di corruzione, le rappresentazioni della puritá sono trascendentali o melodrammatiche (il dramma pastorale, la *comédie larmoyante*, la pittura preraffaellita), in epoche di rinnovamento morale, le rappresentazioni del vizio sono grandiose e barocche (i padri della Chiesa, l'*Innominato*). Nell'opera del D'Annunzio questi *precipitati* di candore hanno una lunga tradizione, dalla sorella del *Poema Paradisiaco* a Bianca Maria, a Silvia, a Ornella. Ma Gigliola è la piú rigida e la piú dura fra tutte: veramente un occhio senza palpebra, una spada senza guaina. Perciò anche non riesce simpatica: ella proclama di non esser crudele, ma è: tortura il padre senza una sicura convinzione, uccide con una brutale rivelazione il fratello, sapendo l'inutilitá di tanto strazio. E inoltre essa è qualche volta teatrale: quando, per esempio, prima di recarsi a compiere la vendetta, ordina alla nutrice:

> Accendi lá nella cappella tutti
> i candelabri, tutte
> le lampade. Ch'io trovi la gran luce
> quando ritorno. Va'.

Teatrale, cioè visibilmente conscia della sua grandezza, e perciò non mentalmente casta. E infine, non ingenuamente eroica, poiché non sa muoversi alla vendetta senza aver reso irrevocabile il suo passo col suicidio: la quale deliberazione, che è tutto il terz'atto, non appare completamente persuasiva, richiedendo maggiore energia la

premeditata immersione della mano in un sacco di vipere, anziché l'uccisione di una serva padrona assassina della madre; e questa uccisione, piuttosto che per volontá, parrebbe dover seguire per impeto cieco. Gigliola stessa, per tal modo, non attrae, né rinfranca il lettore, essendo piú che l'*idea* della puritá e del dovere, come Antigone ed Elettra, lo *stilizzamento* della puritá e del dovere. E il lettore finirá per trovarsi estenuato e smarrito, come il viaggiatore che la sera d'un giorno di marcia trova tutti gli usci chiusi e tutti gli alberghi occupati, o la rondine sperduta in un vasto roveto, che, dovunque si posi, le si punge il piede, ed eccola costretta a un altro volo, ad un'altra ferita.

Ma qual è il significato sostanziale di queste ed altre consimili osservazioni? Che valore ha il sospetto d'incoerenza sulla condotta di Gigliola? L'arte e la vita s'accordano nel dimostrarci che tutte le condotte sono coerenti e che la previsione è ingannevole. Definire il carattere di un personaggio secondo le sue parole e le sue azioni nel primo, o anche nei tre primi atti della tragedia, come fa il Cesareo, per accettare o respingere come assurda la soluzione del quarto, è temerario quanto giudicare la forma della montagna, mentre siamo al fondo di un burrone, per negar poi fiducia ai nostri occhi quando saremo sulla cima. E che valore ha il giudizio morale sui personaggi di un'opera d'arte? Certo nessuno degli eroi della *Fiaccola* io conoscerei volentieri, e, dirò prosaicamente, se incontrassi Gigliola fingerei di non vederla. Ma è impossibile costruire un capolavoro con personaggi antipatici, senza catarsi, fabbricare un bel palazzo in fondo all'abisso? Certo che no, ma la propensione a giudicare moralmente i personaggi d'una tragedia, quando non è indizio di fanatismo nel lettore, è indizio di debolezza nella tragedia. Questo per una veritá assai semplice: che noi *giudichiamo soltanto quelli che non conosciamo*. È indizio che quei personaggi non li conosciamo.

Mi soccorre un esempio vivissimo, ed anche opportuno, dacché Angizia ricorda ai critici non solo Claudio e Clitennestra, ma anche Clementina Tosetti. Qual è dunque la potenza di questi grandi processi, che invadono i

giornali quotidiani ed anche a persone non spregevoli sembrano talvolta piú degni di leggersi che non le notizie della guerra e gli articoli letterari? I delitti, annunziati in tre righi di cronaca, si somigliano tutti; ma il dibattimento, le testimonianze, le arringhe compiono sul fatto vivo quello che noi chiamavamo l'escavazione del pozzo per l'opera d'arte. L'enorme copia di particolari caratteristici fa di una serva avvelenatrice o di un tenente prevaricatore una creatura d'arte. E a poco a poco sorge in noi la *simpatia* per il delinquente: giacché il suo delitto, rivelate la vita, l'indole, l'anima e la carne di quelle creature, appare necessario e quasi una crudeltá la condanna. I giurati e la plebe, tardi solitamente di fantasia, riescono talvolta a provare *simpaticamente*, con l'imputato, alcuni impulsi e sentimenti primordiali — la fame, la gelosia, l'ira, l'amore — e a questo si debbono certe assoluzioni antigiuridiche. Ma, se la giuría fosse composta di artisti e di uomini intelligenti d'arte, probabilmente non vi sarebbe una condanna. Né giá perché essi siano immorali o sentimentali, ma perché comprenderebbero gli stati d'animo di tutti gli imputati — dalla follia devastatrice in un paese di conquista all'odio premeditato e calcolatore — e vedrebbero nel delitto non giá un pericolo per la societá ma una logica o, a dir meglio, estetica conclusione di premesse tendenti energicamente a un fine necessario.

Simile al sentimento dell'artista innanzi ai fatti grezzi della vita è il sentimento del lettore innanzi ai delitti ed ai castighi della tragedia bella. Né l'artista quando lo scrive, né il lettore quando lo gode ha preferenze o avversioni per i personaggi del capolavoro. Agamennone non è piú giusto di Clitennestra e Clitennestra non è piú giusta di Oreste: quella è l'unica non cervellotica né retorica significazione della parola *fato*. Se giudichiamo ostilmente i personaggi della *Fiaccola*, è segno che il poeta non ci ha fatto discendere fin nel cupo della loro anima. Siano pure piú bassi e piú miserabili d'ogni altro i moventi di Tibaldo, di Angizia, di Bertrando: la volgare libidine, l'ambizione ancillare, la fame di moneta. Ciò non importa. Tutti i sentimenti son buoni per l'arte, si

potrebbe dire, parafrasando un celebre detto, fuorché il sentimento del vuoto. Il movente di Lazaro non era simile a quello di Tibaldo? Ma nel primo atto noi avevamo *visto* Mila inseguita dai mietitori, avevamo *udito* gli urli di libidine dalle gole di questi cani avvinazzati, e il fremito di quella lussuria bestiale era divenuto un fremito della nostra schiena. La violenza paterna e l'orribile parricidio ci trovano preparati. Non importa che Mila sia una volgare cortigiana campestre: essa è degna di sangue e di pianto come la moglie d'Agamennone e quella di Menelao. Ogni passione è grande per il cuore che ne scoppia.

Angizia è una lurida serva: potrebbe anch'essere gobba e guercia. Ciò non mi riguarda. Per un vilissimo straccio di carne potrebbe benissimo, e tragicamente, Tibaldo peccare, Monica perire, Gigliola uccidere. Ma il male è che nulla sappiamo di questa miseranda passione. Dice il padre alla figlia:

> Come
> potresti tu comprendere il mio male
> disperato, la mia miseria senza
> riparo?
>
> . . . .
>
> Tu non puoi, non puoi comprendere!

Ed è troppo vero: né Gigliola né noi possiamo comprendere. E perciò vediamo tre Tibaldi indipendenti e incoerenti, il Tibaldo di Gigliola, umile e disperato, il Tibaldo di Angizia, iroso ed energico, il Tibaldo di Bertrando, astuto e sarcastico, che son troppo e troppo poco, perché non vediamo *Tibaldo*. Peggio è d'Angizia, di cui molte cose si vedono, ma non l'arti, o, non fosse altro, il fascino carnale cui Tibaldo serve. A Gigliola si rimprovera la durezza, l'incoerenza, la crudeltá spesso inutile; ma Amleto non è incoerente, duro con la madre, iniquamente crudele con Ofelia? Tutto spiega ed assolve l'incubo del genitore ucciso, e quest'incubo nella *Fiaccola* non c'è. Gigliola, sí, ne parla e a Simonetto, che le chiede come e dove ella veda la madre morta, risponde:

Dovunque Non riposa,
non ha requie. La pietra
greve non basta a imprigionarla giú
nel buio. Non la placano i suffragi.
Non può giacer in pace, e non mi lascia
prender sonno.

Essa dunque la vede, ma non la vediamo noi, fuorché una volta, in talune soavissime parole episodiche di Simonetto. E perché le tragedia avesse senso, Monica dovrebbe esser protagonista, come il re morto nell'*Amleto*; e un morto può esser protagonista di una tragedia anche senza l'apparizione dello spettro.

II.

La forma.

Chiuso il libro, noi vorremmo che molte pagine seguissero: restiamo inappagati, come non avviene pei capolavori, malgrado il vecchio modo di dire che se ne rimpiange sempre la brevitá. Uno dei microbi della critica questo, che vivacchiano come la repubblica di S. Marino, in merito della loro piccolezza. Ben altrimenti era per la *Figlia di Jorio*, ove assistevamo al nascere e al culminare della passione in tutti quasi i protagonisti. E, se tale compartecipazione mancava qualche volta, sopperiva quello che chiameremmo l'elemento corale della tragedia, il sentimento religioso dell'eroe, la superstizione della folla, lo spirito di tribú o di razza, la patria potestá, la solidarietá familiare.

Che la *Fiaccola* abbia una cornice di pari ricchezza non è lecito affermare. La coscienza morale e religiosa vi fa difetto, e Gigliola credo non pronunci mai il nome di Dio, cosí caro ai vendicatori. Il sentimento di decadenza della nobiltá e della razza, la casa crollante, il dissolvimento vorace di tutta una vita e di un'epoca è spesso nelle parole, raramente nello spirito della tragedia. — Tutto — dice donna Aldegrina a Gigliola —

quel ch'è misero e offeso
e rotto e agonizzante
parla per la tua bocca. Sei la voce
della nostra ruina,
di tutte le ruine senza scampo.

Questa rovina — dice piú tardi Tibaldo: —

non degna pure di schiacciarmi, tanto
io sono poco per la sua grandezza.

Ci fermiamo, leggendo, perché stupiti di questa grandezza che per la prima volta appare. Un sentimento non dissimile era ben piú ragionevole nelle *Vergini delle Rocce*, ove il lettore sa qualcosa degli antenati di Claudio e delle tre principesse. Ma chi fra i lettori della *Fiaccola* sa alcun che dei de Sangro e della loro baronia?

*
* *

Il D'Annunzio ha certo sentito nell'atto della creazione le debolezze della sua creatura; ed è per lui gran lode esser rifuggito da meschini artifici per mascherarle, ove s'escluda per altro la inopportuna oscuritá del titolo. Non si può dire che l'orpello lirico riluca ingannevole sul manichino tragico, come usava ripetere per altre opere sue. Ché anzi le oasi liriche si desiderano in questo deserto, cosicché ci si attarda ben volentieri a rileggere quella meravigliosa poesia di Simonetto che comincia:

Voglio andare
a Cappadocia, dalla zia Costanza.

Ma, se manca il parassitismo lirico, non difetta il parassitismo drammatico. Noi ci siamo a preferenza indugiati su Tibaldo, Angizia e Gigliola, perché questi tre sono i personaggi della tragedia. Gli altri tutti, compreso fors'anche Simonetto, non appaiono necessarii, e infatti, ogni volta che s'incontrano sulla scena, sembra che ciò avvenga per puro caso. E ciò malgrado — cosa strana e significativa — le piú belle scene sono appunto le meno necessarie: la disputa fra Bertrando e Tibaldo al primo atto, l'episodio del serparo, la rivelazione di Gigliola a

Simonetto nel terzo. Digressioni, tutte queste, non sufficienti per una di quelle che si chiamano dipinture d'ambiente e strabocchevoli al tempo istesso per una tragedia, che, nel suo nocciolo, è semplice e schematica come quelle di Alfieri.

Se un espediente ha cercato il poeta, questo è la risurrezione delle tre unitá. Crediamo che simili questioni siano putrefatte da un secolo: si può fare un capolavoro con la tecnica di Racine o con quella di Calderon. Non è tuttavia inutile ricordare, a proposito delle unitá, l'opinione del Manzoni, che in esse scorgeva una causa potentissima delle passioni irragionevoli e furibonde, degli improvvisi divisamenti e dei fulminei sconvolgimenti che rendevano talvolta ridicola la tragedia classicheggiante. Il D'Annunzio è troppo grande artista per incorrere in siffatto errore; ma questa volta l'ha evitato cadendo in un altro che lo equivale. Egli ha cioè evitato l'assurda agglomerazione di eventi e di sentimenti in un tempo e in uno spazio eccessivamente ristretti, sopprimendo la massima parte degli eventi e dei sentimenti necessarii alla commozione tragica. Angizia dice sí a Tibaldo:

> Quando tu sarai solo
> con me, ti getterai
> per terra, un'altra volta;
> e piangerai, e mi supplicherai.

Dice:

> E ieri t'aggrappavi
> alla mia gonna come
> un bámbolo !

Ma questa appunto manca fra le scene del dramma, che dovrebbe essere la scena madre; quella in cui Tibaldo piange innanzi ad Angizia e s'aggrappa alla sua gonna come un bámbolo. Al contrario le unitá drammatiche, insieme ad altre cause che abbiamo indagate, costringono il poeta a far calare il sipario del primo atto, quando la tragedia è giá virtualmente conclusa : sicché piú che una tragedia egli ci ha dato una *catastrofe in quattro atti*.

Forse il poeta pensava di profittare delle unitá per agire con una violenza, quasi diremmo concentrata, sul

cuore degli spettatori. Infatti la violenza è affannosamente ricercata in tutta la tragedia. Si può dire che ad ogni mezza pagina c'imbattiamo in frasi di questo genere: *la tua bocca di mastino, sei vescica di grassume smorto, mollume senza scheletro, ti schiaccio sui denti il ghigno, gettalo nel letamaio questo mio cuore, ti spezzo quel tuo dosso di buffone, ti metto il mio calcagno sopra, ti sbatto al pavimento, ti farò divorare dal mastino, bisogna scacciarlo col manico della granata, bestia immonda, cane ora ti concio*. E, viceversa, questi personaggi estenuati dai conati di violenza, quando giungono al momento in cui l'ira scoppierebbe anche nel cuore di un mollusco, sono inverosimilmente pacati. Tibaldo ad Angizia, che lo accusa di complicitá innanzi alla madre, ribatte filosoficamente: *tu ripesti la menzogna inutile*. Simonetto, quando apprende l'orrore della morte materna, non trova che una figura retorica: *hai detto? hai detto? hai detto?* Gigliola stessa, la prima volta che parla ad Angizia e dopo che la serva l'ha trattata di *tarantola*, le ha imposto l'obbedienza e s'è anche provata a scacciarla, le fa un'allocuzione in tutta regola, con un periodo ben congegnato e decorosamente paludato:

> Serva,
> se — ora che hai le chiavi —
> puoi senza sotterfugio intrattenerti
> a scemar le caraffe
> nella dispensa, almeno
> evita di mostrarti
> alticcia innanzi a noi
> e di farci sentire nella tua
> arroganza l'odore del tuo vizio.

Anche l'ecatombe dei personaggi, per eccesso di terribilitá, finisce col lasciarci freddi. Certo le ecatombi sono shakespeariane; ma Shakespeare le compie, ben decisamente, innanzi agli spettatori, lasciando il tremito di una immensa rovina. Il D'Annunzio, al contrario, s'è sbrigato alla meglio di donna Aldegrina, di Simonetto e di Bertrando, quasi non sapendo piú che farne. Ché, s'egli voleva atterrirci con lo spettacolo di un finale e completo dissolvimento, meglio era far assistere quei tre all'ultima

catastrofe, anzi che sopprimerli dietro le quinte. C'è una zuffa per atto, nei primi tre; cosí la strage del quarto ci trova giá assuefatti. Angizia è morta assassinata, Tibaldo e Gigliola periscono sulla scena, l'uno di malattia, l'altra di morso viperino. Simonetto e donna Aldegrina sono a letto, agonizzanti, a quel che sembra. Di Bertrando si dubita che il serparo l'abbia accoppato. Restano le due nutrici. Cosí la tragedia finisce per difetto di personaggi.

Una sí debole sostanza difficilmente avrebbe in sé trovato l'energia necessaria a crearsi una forma. L'ha chiesta in prestito alle opere vitali del D'Annunzio, il quale, divenuto autofago, s'è nutrito questa volta di sé medesimo. Le reminiscenze della *Figlia di Jorio* non sono le piú importanti. La famiglia de Sangro è un po' la famiglia Aurispa, un po' la Casa principesca delle *Vergini*; donna Aldegrina è un po' donna Aldoina, un po' Claudia della Leonessa; la zia Giovanna è un po' donna Aldoina, un po' la zia Gioconda; il serparo tiene insieme della Sirenetta e di Anna Onna; Gigliola è la sorella isterica di Ornella; Angizia è Mila, come se la figurava Anna di Boa. Nella preghiera di Gigliola (la piú bella cosa della tragedia dopo le parole di Simonetto che ricordammo) echeggia la preghiera di Mila, nelle nutrici rivivono invecchiate le ancelle della *Francesca*, e il prim'atto della *Francesca* fa capolino nella disputa di Bertrando e Tibaldo. Forse non minor copia di antecedenti si potevano ritrovare per la *Figlia di Jorio*, ma erano, paragonati agli elementi della tragedia agreste, come le fonti dell'*Orlando* paragonate al poema ariostesco. Al contrario la *Fiaccola* rimane debitrice alle opere che ha spogliate, e la sua Gioietta non riuscirá mai a farci dimenticare la fontana delle *Vergini*.

Dannunziano nella *forma interna*, il D'Annunzio della *Fiaccola* s'è guardato, quasi istintivamente, dall'apparire dannunziano nella forma esterna. Forse l'unica novitá della tragedia, oltre Simonetto, è l'espressione verbale piú chiara, piú semplice, piú compatta e insieme piú spezzata. Ma veramente l'accusa di preziositá dal tempo della *Laus Vitae* non aveva piú senso; nella *Figlia di Jorio* aveva fatto capolino il melodramma, ed anche questo è bandito

dalla *Fiaccola*; nella quale l'estrema semplicitá è raggiunta con metodi negativi: l'antica espressione dannunziana non è mutata nella sua indole e nella sua struttura, ma solamente dimagrata e spolpata. Somiglia — se è quasi eccessiva, come nella *Fiaccola* è talvolta — a chi per non peccare rinuncia ad agire, o per non sbagliare strada resta a casa.

La versificazione è un'eco, qua della *Francesca*, lá della *Figlia*. Soprattutto è estrinseca. La *Fiaccola* è un dramma sostanzialmente scritto in prosa. Raro s'incontrano due o tre versi di séguito:

> Edia, quante montagne camminasti,
> quanti rivi guadasti,
> per la cagna insensata rivedere?

Piú spesso sono sillabe, ordinate a schiere di undici e di sette, arbitrariamente:

> Quell'altra
> che usci gridando...
> *Tibaldo:* No! No!
> *Gigliola:* Ma sei tutto
> bianco.
> *Tibaldo:* Oh! Oh! E tu pensi
> . . . .
> Si sará levato
> Simonetto? Che ora
> è?
> . . . .
> Lascia che vada, Tibaldo. *Volevo*
> *uscire un poco all'aria.* L'accompagna
> Annabella. *Su, va',*
> *Simonetto che non si faccia tardi.*

Non è necessario che la struttura metrica del verso risponda alla struttura del pensiero con la mirabile esattezza della *Figlia di Jorio*; ma, quando costantemente le contraddice, è segno che la forma non s'addice al suo contenuto e non gli nacque gemella. Questa forma di verso il D'Annunzio la trovò bell'e fatta nella *Francesca*, e la impose per forza alla nuova tragedia che la subisce di mala grazia.

***

La critica non volgare detesta la severitá, essendo la critica che esalta pari alla poesia e la critica che censura prossima alla pedanteria. Ma anche una critica severa riesce giovevole, se diffonde il convincimento che le opere bisogna venerare e non il nome dei poeti grandi, e soprattutto quando serve di pretesto ad esprimere alcune veritá generali, sulla critica e sull'arte, semplici ed ignote. Ai poeti poi né giova né nuoce. L'opera sbagliata muore da sé, anche se la critica non si scomoda a chiuderle gli occhi, e chi ha donato alla grandezza del suo paese la *Laus Vitae* e la *Figlia di Jorio* può permettersi di sbagliare una volta.

L'OZIO NELLA VITA MODERNA

L'avanzamento dell'uomo in tutte le vie della potenza e del sapere lo riempie di stupore e d'orgoglio. I nostri lontani discendenti faranno gravitare la storia di quest'epoca intorno alla *coscienza* del progresso, come quella in cui si compendiano e si comprendono tutte le idee madri dei nostri atti e dei nostri pensieri.

Io credo errata la comune opinione, che fa gli antichi ignari dell'ascensione dell'uomo e delle sue conquiste. Alcuni fatti elementari e capitali — l'invenzione del fuoco, la fabbricazione della nave, la costituzione dello Stato, l'allevamento degli animali utili, il passaggio dalla pastorizia all'agricoltura — esercitarono costantemente la loro fantasia. E l'immagine dell'uomo selvaggio, che aveva occhi per non vedere e orecchie per non udire e soggiaceva miserabile alla violenza degli elementi e delle fiere, è rievocata dai poeti degli inni omerici e delle tragedie ateniesi in paragone dell'uomo colto, padrone della sua vita e signore della natura avversa.

Ma, tolti i grandi mutamenti che segnano il passaggio della feritá alla vita sociale, poco osservarono gli antichi del continuo rinnovarsi e migliorarsi delle relazioni tra l'uomo ed il mondo esteriore.

Appena è se Tucidide dedica alcune parole all'invenzione delle triremi, navi piú veloci ed atte al combattimento che non fossero i gravi navigli a cinquanta remi della guerra troiana, e se qualche storiografo s'indugia a

descrivere l'armi piú leggere nella difesa e piú micidiali nell'assalto che eran succedute nel luogo degli oblunghi scudi borchiati e delle aste forti e gravi come catapulte delle antichissime guerre ossidionali. Forse l'attivitá inventiva dei popoli classici si esaurí in gran parte nella ricerca dei mezzi di combattimento; forse le loro conquiste materiali furon lente e pacate, e sprovviste dell'improvviso barbaglio che rende attoniti i nostri contemporanei. I viaggi dei loro esploratori si possono paragonare a quelli dei moderni che ambiscono di raggiungere il polo: ogni anno una nuova striscia di terra o un nuovo golfo marino è conquistato alla conoscenza dell'uomo, che se ne avvantaggia nel soddisfacimento della sua curiositá, ma non perciò vien turbato nel suo modo abituale di pensare e di vivere, né vede improvvisamente alterate le leggi degli scambi, sulle quali è fondato il suo regime economico. Che mai operavano nella vita dei Greci le leggende sui Lotofagi e sugli Sciti o le nebulose relazioni di viaggi nell'alto Egitto e nella valle del Gange? Perché un qualunque organismo acquisti coscienza dei mutamenti che s'operano intorno a lui è necessario che questi lo colgano impreparato; un aumento del calore circostante, se graduale, non riesce percepito, finché il corpo si adatta: laddove uno squilibrio improvviso, anche debolissimo, è avvertito immediatamente con un senso di malessere dovuto all'impossibilitá di mettere all'unisono le nostre condizioni fisiologiche con gli stimoli esterni. Era perciò assai piú facile ideare la legge del progresso ad uomini che in un secolo videro con la scoperta delle Americhe, degli Arcipelaghi oceanici, dell'Africa australe piú che raddoppiata l'area della terra, e ad uomini che con la invenzione del vapore decuplarono in pochi anni la velocitá dei percorsi, che non fosse ai nostri antenati delle civiltá classiche, per i quali l'innovazione dei modi esteriori della vita non ebbe mai tanta rapiditá né vastitá da rovinare in un attimo istituzioni millenarie e da sovvertire costumi che sembravano sacri per la vetustá.

Ma a voi non sfugge che il segreto dell'antica cecitá nei fatti del progresso umano risiede in una cagione piú vasta e piú profonda di quella che abbiamo ricercata. Voi

sapete che l'attenzione dei pensatori antichi piuttosto che alle relazioni tra l'uomo e la natura fu volta alle relazioni tra l'uomo e l'uomo e soprattutto alle relazioni dell'uomo con sé stesso, alla rispondenza tra il pensiero e l'atto.

Dicevo poc'anzi ch'essi distinsero tra un periodo di feritá e un altro di vita civile, e tuttavia errerei asserendo che il passaggio fosse allora concepito come progresso. Forse gli antichi ebbero sentore del dissidio che sarebbe sorto fra la potenza materiale e la fiacchezza morale dell'uomo, e non esitarono a cercare in quella le cause di questa. L'epoca nella quale l'uomo fu ignaro di ogni civile costumanza, incapace di disciplinare il suo vantaggio al comune, inetto contro le forze della natura, incurioso di soverchiare con concavi legni la cresta delle onde e di violare il seno delle montagne in cerca di lucidi metalli, fu da essi celebrata come l'etá della pace, della giustizia istintiva, della innata libertá. L'uomo immune da passioni, eguale agli altri esseri, non turbava l'equitá della natura, e ne riceveva in premio quell'appannaggio d'ingenua felicitá di cui son dotati gli animali e le piante che vivono in innocenza secondo le sue leggi. L'etá dell'oro significò l'etá in cui l'uomo non aveva ancora trovato l'oro né coniato moneta, e l'etá del ferro non significò solamente quella in cui l'uomo trovò modo di lavorare quel metallo inventando cosí le industrie e le arti, l'etá della piú magnifica vittoria dell'uomo sulle cose, ma significò anche l'epoca nella quale il cuor dell'uomo divenne grigio e duro come il metallo dei suoi strumenti e la sorte che ognuno riceveva in dono dalle Parche in sul nascere era irta come i denti della sega e acuta come la punta della spada.

La felicitá valeva piú della potenza e la bontá era miglior cosa della sapienza, nel concetto degli antichi. Poiché ormai la societá civile s'era costituita ed augurare il ritorno della preistorica innocenza era puerile o poetica follia, era necessario provvedere a che i legami fra i cittadini fossero equi e regolati dalla saggezza e a che le leggi del consorzio fossero indirizzate al fine di proteggere la tranquillitá dei singoli e di non sottrarre della privata felicitá se non quello che giovasse al comune be-

nessere. Prometeo donatore del fuoco è reprobo in confronto di Giove che insegna le leggi del giusto regnare, e nessun ideatore di ordegni o scopritore di terre ignote avrebbe presso i Greci e i Romani raggiunto gli onori che furono tributati a Licurgo, a Solone, ai savi, ai fondatori di legislazioni ed ai maestri di bellezza morale.

Il dominio dell'uomo su sé stesso — che è quanto dire la libertá — fu l'unica meta costante del pensiero antico. Tutto era fallace per esso che non arrichisse nell'uomo il potere di moderar le passioni e di dirigere senza esitanze la volontá. Anche la giustizia giuridica non era considerata se non come avviamento alla giustizia interiore dell'individuo: le leggi non altro potevano se non sminuire i perniciosi effetti che la convivenza esercitava sulla puritá del cuore e sulla dignitá del pensiero. Probabilmente essi avrebbero rinunciato, per sé e per i discendenti, alla velocitá di duecento kil. all'ora ed alla telegrafia senza fili, se qualche benefica potenza avesse donato all'uomo di decidere senza pencolare nei momenti piú gravi dell'esistenza, di perseverare senza volgersi indietro per il cammino prefisso, di comandare alle sue passioni come ad uno stuolo di schiavi, di non dimenticare per un solo istante che ogni istante è sacro alla vita e che non v'è istante d'inerzia o di colpa che non dará frutto di cenere e veleno.

Gli antichi nostri furon curiosi di tutte le conoscenze: si compiacquero nelle matematiche, nell'astronomia, nella storia naturale; ma di una conoscenza furono avidi massimamente, della conoscenza di sé medesimi. Ora, sebbene noi abbiamo compiuto mirabili cose nella scienza e nelle arti ed abbiamo appreso a numerare gli astri ed a guardare nella profonditá degli oceani ed abbiamo appreso a fabbricar navigli che disdegnano l'aiuto di vento e soverchiano le tempeste e giá pensiamo di avventurarci oltre ogni ardire nelle solitudini aeree e sogniamo di comunicare coi nostri fratelli planetari, sebbene abbiamo giá vinto o siamo per vincere la inimicizia di tutti gli elementi e l'ostilitá di tutte le leggi, noi abbiamo tuttavia molto da apprendere dai nostri padri.

Essi non potranno darci la conoscenza di noi mede-

simi, poiché nemmen essi la conquistarono; ma potranno insegnarci la necessitá della ricerca. Noi conosciamo le stelle dalle nebulose; ma l'anima nostra è piú lontana a noi stessi di tutte le costellazioni. Abbiamo colto segreti che sembravano inaccessibili nella fibra delle radici e nella trama dei cristalli, ma non sappiamo come scatti la molla della volontá, come l'istinto o la ragione soverchi, come s'addensino le nuvole o si faccia il sereno nel nostro breve e tempestoso cuore. Abbiamo inventato ordigni che registrano con spaventevole precisione i moti della terra e del sole, e non sappiamo quel che sará di noi fra un'ora, e qual forza avremo per resistere al male, quale attitudine a valere e a volere, qual vigore di combattimento, quale tremito innanzi al periglio. Sappiamo quando avverranno le ecclissi, quando gli astri si congiungeranno, ma ignoriamo quel che faremo e non sappiamo se nell'angolo di quella piazza la sventura ci coglierá, se nell'ombra di quella stanza non visto e non aspettato ci artiglierá il dolore.

Io non parlo della schiavitú alla carne ed al fango; non parlo delle necessitá fisiche che nessuna invenzione o scoperta ha tolte ancora di trono, non parlo del cibo e del sonno e della immutata brevitá della vita, mentre il desiderio centuplicato ci urge. È men doloroso rinunciare all'immortalitá, soggiacere alla malattia, dimezzare la vita col sonno nel quale la morte anticipa i suoi diritti anzi che riconoscere il permanere della servitú di noi stessi a noi stessi. Avere in mano il volante di un automobile o il timone di una corazzata, conoscer gli eventi delle terre piú lontane all'istante medesimo in cui si compiono, ottenere da un esiguo ordegno quel che prima non s'aveva da legioni di schiavi, è ben poco, finché non giungiamo a tenere nel nostro pugno il timone della nostra volontá, a irradiare di una luce continua l'officina interiore ove si elabora il dubbio e l'angoscia, a disporre di noi medesimi come noi disponiamo della materia e dello spazio. Non abbiamo piú tiranni né aguzzini; ma noi stessi siamo tiranni ed aguzzini a noi stessi. Noi siamo forse padroni dell'universo; ma dettiamo leggi

all'universo con una catena al piede. E tanto piú ci pesa la catena, quanto piú è vasto il dominio.

Ho promesso di parlarvi dell'ozio nella vita moderna, ed è come parlarvi del dolore moderno. Il *dolore*, ecco la nostra grande invenzione; poiché, se prima esistevano i dolori, molti e gravi, non era sorta questa divinitá, una e molteplice, che tutti adoriamo con terrore. La rapiditá del progresso ci soverchia: il desiderio gonfia smisuratamente nel nostro cuore, e la forza s'abbatte stanca sulle sue tracce. Le possibilitá si moltiplicano all'infinito, e il potere cresce insensibilmente. Lo scibile e la memoria, la sensibilitá e la resistenza, l'ambizione e la costanza sono due schiere di forze, delle quali se l'una cresce in ragione geometrica l'altra progredisce solo aritmeticamente, ed ogni giorno si appalesa piú miseramente inferiore al suo cómpito. Un antico cavaliere, correndo a briglia sciolta, distingueva chiaramente gli alberi e i monti, i fiumi e le terre che s'offrivano ai suoi occhi; oggi mentre le nostre facoltá visive rimangono ad un di presso quali erano or sono due mil'anni, la rapiditá si è piú che decuplata: tale è l'immagine sensibile dell'antica euritmia e dell'odierno dissidio. Ci siamo forniti d'ali piú potenti dei nostri polmoni: i mezzi di vita, che abbiamo nelle nostre mani sembrano preparati con ansia ed angoscia per un essere gigantesco che debba sorgere nel seno dell'umanitá. Abbiamo rovesciato le dighe e franti gli argini, e il torrente della vita ingrossa ai nostri fianchi; ma non perciò le nostre braccia son fatte buone alla bisogna, e il gurgite che noi stessi agitammo c'inghiotte.

Il dolore, l'incertezza, l'angoscia che a questa eroica inferioritá dinanzi all'opera sua deve l'uomo ha centomila sorgenti come il mare. Chiunque addita una porta per cui si insinua la tristezza non contraddice a quegli altri che additarono altre porte; poiché, se una o due fossero le vie per cui s'introduce nel cuor nostro, giá da molti anni avremmo innalzato barriere insormontabili per chiuderle. Una ne additerò anch'io e la pochezza di chi parla è forse compensata dall'ansia con cui medita sull'ultima causa del dolore moderno e invoca il giorno, che, conquistati gli strumenti di una seconda e maggiore civiltá,

l'uomo sappia comporre il suo interno tumulto, come dai mitici cataclismi, che illuminarono sanguignamente il suo passaggio dalla barbarie, seppe un dí far fiorire le ben costrutte civiltá mediterranee.

*
* *

Sorvegliate il vostro animo quando non è vigilato: sorvegliatelo nei momenti d'ozio. allora che l'avversario tenterá la scalata. L'ozio sembra bandito dalla vita moderna, ed è cosí veramente, se per ozio s'intende quel che i Romani chiamarono *otium* e i Francesi dicono *loisir*; una tranquillitá riposata e sorridente, una passeggera bonaccia della vita e delle opere, un avanzo nel bilancio della vita. Oggi un giorno di riposo è un furto; e il cómpito che l'uomo moderno si propone fin dalla prima giovinezza è tale che gli anni buoni per il lavoro si chiudono con un disavanzo spaventevole che intorbida la vecchiezza e amareggia i ricordi.

Tuttavia non è a dire che l'ozio, nel suo elementare significato di pigrizia, sia disparso o sia per sparire dal mondo. «La noia — diceva il La Bruyère — è entrata nel mondo con la pigrizia; alla pigrizia si devono in gran parte i piaceri, i giuochi, la vita del mondo. Chi ama il lavoro è sufficiente a sé stesso». E se la varietá dei giuochi e dei balli, la frequenza delle visite, il fasto dei ricevimenti debbono considerarsi come un segno d'ozio e di noia, è certo che nessuna epoca ne abbondò come la nostra, la quale a ogni nuovo anno inventa un nuovo giuoco e ne rimette in uso un altro ch'era dimenticato da qualche secolo. La diligenza si fermava ad ogni casale, e il direttissimo non tocca che le metropoli: quella non viaggiava che per istrade popolose ed in regioni fornite d'acque e ricche di vegetazione, la ferrovia può anche percorrere i deserti e attraversare le rocce. In simil modo mentre i piccoli Stati e in particolar modo i comuni requisivano tutte le vite per il bene pubblico e di tutte in qualche modo si valevano, può darsi che la vita moderna trascuri molte piccole energie, avida com'è delle grandi, e lasci nel suo grande tumulto sopravvi-

vere e fors'anco prosperare le forme piú bizzarre del non far niente. Certo che i coltivatori di piante rare, i collezionisti di scatole di fiammiferi e gli appassionati per i giuochi di pazienza non furono mai numerosi come oggi. E non tutti i giuochi di pazienza son soggetti alla comune osservazione, come i rebus, gli enigmi e le sciarade; sappiamo quante migliaia di poveracci s'affannano giorno e notte intorno a un fornello o sopra un pezzo di carta, per ogni utile invenzione che viene alla luce?

Ma questa forma d'ozio non suscita in noi molto interesse. Il Larochefoucauld osservava che di tutte le passioni quella che rimane a noi piú sconosciuta è la pigrizia: essa è la piú ardente e la piú maligna di tutte, sebbene la sua violenza sia insensibile e i danni ch'ella opera siano appena visibili. Se noi consideriamo attentamente il suo potere, vedremo ch'essa diventa ad ogni occasione la padrona dei nostri sentimenti, dei nostri vantaggi, dei nostri piaceri, è una *rèmora* che sa fermar sulla rotta i piú grandi vascelli, una bonaccia piú pericolosa degli scogli e delle tempeste. Essa è come una beatitudine dell'anima, che la consola di tutte le sventure e le tien luogo di tutti i beni.

E altra volta osservava come sia erroneo credere che solo le passioni violente come l'ambizione e l'amore possano trionfare delle altre. La pigrizia, cosí languida e molle com'è, riesce nel cómpito di spegnere le altre anche piú facilmente delle passioni piú ardenti. È chiaro che sarebbe inutile cercare in questa sorte d'ozio una qualunque fra le genesi del dolore moderno; se pur ne avessimo voglia, ce ne dissuaderebbe il commento che madame De Schomberg fece di questa opinione del Larochefoucauld in una sua lettera alla marchesa di Sablé: « Ciò che ho trovato di novissimo e veramente meraviglioso — essa diceva — nelle massime di Larochefoucauld è che la pigrizia, cosí languida com'è, distrugge tutte le passioni. Io sono felicissima di sapere che proprio alla pigrizia dobbiamo questa riconoscenza. Io penso ormai che bisogna rispettarla e venerarla come la sola virtú esistente nel mondo, poiché è dessa appunto che sradica tutti i vizii. Io veramente le avevo sempre por-

tato molto rispetto; ragion di piú per rallegrarmi s'ella ha un cosí illustre rimedio ».

La graziosa signora De Schomberg non aveva dunque l'opinione che fa l'ozio padre tutti i vizii e la pigrizia madre della noia. Altrimenti ella si sarebbe ben guardata dall'intonare il suo salmo al dolce far niente, non essendo lecito a una signora del XVII secolo d'ignorare che non v'è peggior allettatrice della noia al peccato e che son piú numerose le donne che cedono al seduttore per interrompere la monotonia d'una vita troppo grigia anzi che quelle che obbediscono agli impeti d'una passione divorante. Ma non vorremmo negare che l'abitudine dell'ozio tende a sopprimere i germi delle buone e delle malvage falcoltá, essendo essa simile alla tenebra, che non distingue fra colori e colori, e tutti li annichila parimenti. La costanza del non far nulla conduce all'uno o all'altro di questi risultati: all'ebetudine o all'estasi, al sonno od al sogno; e né l'uno né l'altro son mali singolari dell'epoca nostra.

I germi del dolore e del dubbio, ben piú che dall'ozio abituale, vengono alimentati dall'ozio d'eccezione, da quei brevi istanti d'annullamento del pensiero, che intercedono fra l'uno e l'altro eccesso di attivitá. Considerate l'esistenza d'un contadino: egli si leva non appena il sonno è fuggito dalle sue palpebre e depone la vanga non prima che l'estremo bagliore del crepuscolo sia svanito sui monti: talvolta anche le prime stelle vigilano la sua fatica. Il cibo, anche il cibo egli prende tra il lavoro e il lavoro e poi tra la stanchezza ed il sonno; e, sí tosto egli s'è disteso sul giaciglio che il torpore occupa le sue membra. La sua giornata è cosí compatta che l'angoscia non vi penetra per nessun meato; né il rammarico né il desiderio trovano alimento nel suo chiuso cuore. Osservate un altro estremo: l'erudito, il puro e semplice erudito, assai raro perché rara è l'imbecillitá assoluta. Egli legge col solo fine di leggere; apprende col solo fine di apprendere; il suo occhio passa alternatamente dal libro alla carta e dalla carta al libro; il suo cielo è piú basso del soffitto: il suo astro non è piú lontano della lampada accesa. Il suo lavoro è di tal natura che può durare per

tutte le dodici ore del giorno, senza riposo; perché solo i creatori han bisogno del settimo giorno. Se i suoi occhi sono stanchi, egli pulisce le lenti, e ascolta nel breve istante il suo cranio che pesa oberato di sapere come la bisaccia sulla groppa del giumento; se l'ora del sonno è venuta, egli sparge saviamente i segnalibri nel seno dei gran volumi, e dorme il sonno dei giusti e degli umili.

Ma fra i due estremi infinite sono le condizioni di vita, che lasciano schiusi molti varchi alla tristezza, e sono condizioni infime ed eccelse. Dai bucolici di Siracusa a Giacomo Leopardi i poeti effigiarono nel pastore il tipo ideale della malinconia: egli ha sí il tempo di amare e di cantare, ma anche ha il tempo di sospirare e di soffrire. Tale è la sorte di tutti gli uomini cui non urge un'imperiosa necessitá, la cui vita scorre a settimane ed a giorni ma non ad istanti. E perciò la malinconia è piú frequente nelle donne ed ha stabilito il suo seggio nel cuore dei pensatori e dei poeti. Io penso, dunque soffro ; io canto, dunque piango.

L'ozio e l'inerte contemplazione son necessari perché nascano l'arte e il pensiero ; nessuna creazione intellettuale è dovuta alla vanga del contadino o agli occhiali del puro erudito. Bisogna pure offrirsi alle cose, perché esse operino in noi ; e chi non leva mai gli occhi dal suo lavoro non ascolta né sé medesimo né la vita, ma solo lo stridore del suo strumento; non vede né la natura né l'uomo, ma sola l'opera sua servile. Quand'egli alzerà gli occhi sará come se fosse divenuto cieco. Anche il Petrarca disse nei suoi fioretti che « l'ozio e il riposo sono gran beni della vita umana » ed è vero anche per la vita dello spirito ; ma aggiunse che « l'usarli di soperchio li fa riuscire grandissimi mali », ed è vero anche questo. Ora giá egli, il Petrarca, cominciava ad essere di quegli uomini che troppo docilmente si offrono alle cose, e troppo volentieri abbandonano la briglia al volere ed al senso, perch'esso si pasca a suo agio tra le immagini e i ricordi, tra le visioni e le cupidigie che s'affollano alla soglia dell'intelletto non appena la vigile fatica vi si addormenta. Troppo gli piacque guardare i fiori e l'erbe, ascoltare le acque e gli uccelli, aspettar l'eco d'ogni parola e d'ogni

luce l'ombra, errare, senza meta, di pensiero in pensiero e di monte in monte. E l'ozio mentale, che giá in lui nutriva di lacrime e di sospiri la malinconia, la Musa bendata che si compiace di profumare i cadaveri, occupa sempre piú vasta plaga nelle anime sensitive delle nazioni latine.

In Francia e in Italia l'amore della luce e della terra sembra divenuto eccezionale fra gli spiriti eccezionali. I nostri antichi uomini di pensiero e di vita pubblica non solo invocavano il giorno del ritorno alla campagna con la sospirosa cupidigia che chiama l'amante lontana, ma cantavano esauditi i lor voti, quando un breve orto cinto da siepe ed irriguo d'acque salubri con una casa piccola ma non angusta e la gioviale effige d'un fauno eran donati alla loro solitudine ed alla loro musa. Oggi abbiamo trovato il modo di far le marine e le campagne simili alle metropoli, e i filosofi ed i poeti emigrano verso le cittá della fame e dell'oro, con l'ansia dell'operaio e l'aviditá del ladro. I giochi muscolari e gli esercizi fisici, che diedero cosí misurata gioconditá ai nostri antichi, a cui chiedono anche oggi i popoli del settentrione un riposo che non sia infiacchimento e tristezza, son cari a pochi fra i nostri uomini d'azione e quasi a nessuno fra gli uomini di pensiero.

La durezza della lotta e la necessità di faticar tanto per raggiungere un'altura quanto bastò un giorno per toccare una cima fra le nubi e soprattutto la triste consuetudine del lavoro notturno vietano a molti la fertile e lieta esercitazione del corpo. E, come la vita dei popoli è tutta sospesa al destino delle capitali, enormi cranii su spalle troppo esigue al confronto, cosí la vita dell'individuo e la forza e il sentimento e il piacere e il dolore tutto alberga ormai nel cervello. E, quando il cervello è mortalmente stanco, poiché non v'è nulla nel corpo che sappia prenderne il posto e agire in sua vece, ecco, esso cade in torpore, e le membra con lui, e l'ozio usurpa il posto del riposo.

Quello è il momento che l'angoscia picchia alla vostra porta. Pensate a un giovine, nell'alta notte, ch'era chino sulle sue carte, ad un altro che or ora ha deposto il suo

libro sotto il bagliore d'una fiamma tremula. L'uno fu vinto dalla fatica, l'altro dalla commozione. Il silenzio della casa, l'oscuritá della via impediscono i passi; i raggi delle stelle vestono di gelo i vetri delle finestre. Egli rimane sulla seggiola; la nave della sua attivitá s'è arrestata. E, poiché nulla nella natura rifugge dal vuoto piú che il cervello, e, se lo abbandona il pensiero, ecco il sogno al suo posto, se lo lascia la riflessione ecco l'immaginazione ne occupa il solco, l'anima sua tremerá per un istante come la fiamma che cerca la preda vicina. L'ultimo suono udito si ripercuote in mille echi entro quel cuore, come per una forra montuosa; l'ultima parola caduta nel suo silenzio aprirá mille cerchi intorno a sé come un sasso nell'acqua dei laghi. Un verso, una nota, un lamento — poiché altro non s'ode nella notte — vi s'infiggeranno durabilmente come un'immagine nel metallo che si raggela.

La poesia dové divenire opera notturna, perché sorgessero la rima e il ritornello, la risposta del nostro cuore al nostro cuore. La parola *ritornello* mi tradisce, ma pensate all'angoscioso *refrain* dei decadenti, pensate al *Nevermore* di Edgardo Poe: *mai piú, mai piú*. Dal ritornello all'idea fissa non è lungo il passo. Qual è il poeta, quale l'artista moderno che ha cantato i suoi versi al sole e ha consacrato le sue musiche all'azzurro? Rotto il circolo della melodia, i motivi musicali s'allungano in un'elica spaventosa, che ha l'origine in un'angoscia e la fine in un abisso senza fondo.

L'istante d'ozio è divenuto un'ora; il campanile suona i quarti e le ore, e il suono annega nel nereggiare della vostra anima. Un passo sulla strada, un fischio; s'è aperta una porta? Chi picchia? Voi trasalite, pur sapendo che non è vero, che nessuno cerca di voi, che siete soli con voi. Trasalite come negli incubi, che fan soffrire come le sofferenze reali, sebbene una voce profonda vi avverta che al risveglio tutto sará finito. Il passo sulla strada era forse di un operaio tardivo, il fischio era il fischio d'un marito che rincasava; nessuna porta s'è aperta, nessuno ha picchiato. Pure quante cose picchiano al vostro cuore! Tutti gli amici e tutte le amiche che son

passate, tutte le tristezze che furono e che saranno. Le ombre dei morti sorgono dai cimiteri, quando i viventi dormono nelle loro case; e gli spettri interni si affacciano alla soglia dell'anima. Quando la nave della fatica è passata, l'onda del dolore ricolma il solco che s'era aperto per il suo passaggio.

Voi non sapete di che soffrite; nessuno lo sa. Il vostro male non ha altra causa che sé stesso. Volete udire un poeta, Maurizio Maeterlinck? « Voilá d'anciens désirs qui passent ». « Ecco antichi desidèri che ripassano, ancora sogni di gente stanca, ancora sogni che si stancano; ecco giorni di speranza passati! Dov'è uno scampo, questa volta? non c'è nessuna stella: c'è il ghiaccio sulla noia, ci sono lini azzurri sotto la luna. Ancora singhiozzi presi all'agguato! Guardate i malati senza fuoco e gli agnelli che brucano la nebbia. Abbiate pietá di tutto, mio Dio! Io aspetto un po' di risveglio, io aspetto che il sonno passi, io aspetto un po' di sole sulle mie mani che la luna agghiaccia ». Volete udire un altro poeta, Gabriele D'Annunzio?

> Parea che io non avessi alcun pensiero.
> Non pensava. Sentiva, solamente.
> Dite: non foste mai convalescente
> in un aprile un po' velato? È vero
> che nulla al mondo, nulla è piú soave?

Ecco una poesia fra le piú espressive della nevrosi dell'ozio. Che cosa attrista il D'Annunzio, quali sono le speranze, i singhiozzi, i sogni del Maeterlinck? Nulla e tutto; il passato e il futuro; il mistero e il soave, il qualche cosa ed il non so che: nomi equivalenti di cose equivalenti, mutevoli e sfuggenti come le nubi, simili alle nubi ed al niente nella loro iridescente vacuitá. Ma appunto perché anonima è questa la tristezza peggiore, com'è piú feroce il male sconosciuto e piú dura è la schiavitú dei ciechi.

È la contemplazione romantica, quella di cui furon vittime i poeti del dolore mondiale e di cui siamo vittime noi qualche volta. Guardiamo oziosamente un tramonto, alla foce di un fiume; forse, come sorgeranno le stelle,

i nostri occhi lacrimeranno. Ascoltiamo dalla casa vicina qualche accordo di piano, forse la prima pagina di un album di esercizii: tra qualche minuto saremo strozzati dallo spasimo. La vista dell'autunno, del mare, della luce lunare dava la febbre della tristezza a Werther e a Renato; poi essi cercavano i sentimenti ed i fatti che s'accordarsero al suono dei loro gemiti e del loro pianto. La trama dei loro romanzi, le confessioni delle loro liriche non eran la causa della loro sofferenza, erano ricami artificiali della loro sofferenza, erano coppe fabbricate per contenere le lacrime spremute dalla loro fiacchezza. Non era la musica fatta sulle parole, eran le parole aggiunte alla musica. Facciamo ancora un passo innanzi, e troveremo la pittura che sopprime la figura umana, la musica che respinge la poesia, la poesia che non guarda piú alla significazione delle parole, ma soltanto alla loro sonoritá. Basta il sentimento, anzi la sensazione sentimentale; tutto il resto è letteratura. E avremo il nulla e il tutto, il mistero e il fato, il grave e il soave e i lini azzurri sotto la luna.

Leggete tutto il *Poema Paradisiaco:* ogni lirica è infinita e nebulosa come una via lattea. Una rima, una cadenza, una parola è ripetuta quante volte è necessario perché voi cadiate in uno stato d'ipnosi. Né il poeta né voi riuscite a liberarvi di quella risonanza lacrimosa, perché nulla è piú facile e piú dolce che soffrire lungamente, senza cagione. I poeti romantici sono pieni dî queste espressioni: alimentare il proprio male, ascoltare la ferita. La gioia infatti è breve e si stanca: la sua coppa trabocca sull'istante. Ma il dolore non ha una coppa: ha la botte delle Danaidi, ed è piacevole cosa versarvi indefinitamente lacrime e parole. Chi non riesce a dare un indirizzo alla sua vita ed una meta alle sue volontá non è mai cosí perfettamente felice come quando è perfettamente miserabile. A molti cápita, negl'istanti di peggior fiacchezza, di immaginarsi morti per udire il compianto dei sopravvissuti e le lodi e il perdono: la sventura ci assolve, quando non può la buona volontá. E, poiché le sventure immaginarie costan poco, piace sentirsi deboli e vinti, quando siam soli e quando non

sappiamo trovare altro modo di persuaderci che i nostri nemici han torto di volerci male e che i nostri vicini hanno torto a non occuparsi di noi.

Oltre di che, l'infelicitá costa poco alla mente; ella si nutre di sé medesima, e si rigenera dai suoi frammenti come le serpi favolose dalle sette teste. Basta arrovesciare indietro il capo per essere degni di compassione, mentre bisogna molto stentare e fatigare per essere degni di invidia. Chi ha maggiore possibilitá di non far nulla è anche chi s'indugia piú lungamente a rammaricarsi delle passate traversie, a disperare della futura pace, a piangere le sue quotidiane sventure. Il dolore è come gli sterpi, che mettono piú salda radice nei terreni su cui non passa l'aratro; chi lavora si consola. Perfino il lutto per i nostri cari assume proporzioni morbose negli animi disoccupati: in essi l'eco dell'ultimo evento si propaga come i suoni nel silenzio notturno. Il Maeterlinck, che è molto malato nei drammi e nei versi, ed è talvolta molto sano nelle prose, osserva che, se i defunti potessero chiedere qualche cosa ai superstiti, chiederebbero senz'alcun dubbio l'oblío, poiché solo questo può ridonare un cuore robusto ed una diritta volontá a quelli che loro son cari. È a un di presso quel che il re Claudio, sebbene per ignobile movente, dice con nobili parole al nipote: «O Amleto, è cara e commendevole cosa nella vostra natura consacrare gli onori del lutto al padre defunto; ma perseverare in un ostinato rammarico è empio e non virile. È una colpa contro il cielo, una colpa contro il morto, una colpa contro la natura, un assurdo contro la ragione».

Ma i centomila Amleti che languono nelle capitali moderne non s'ostinano a piangere il padre, che è pur sempre un nobile pianto; essi gemono su sé stessi e su tutte le cose putride che giacciono nel loro interno cimitero. Immemori dell'insegnamento del poeta: «n'embrassez pas les morts, ils étouffent les vivants», si ostinano ad adorare la Musa Malinconia, che si compiace d'imbellettare i cadaveri. Si ostinano, ho detto, ed ho errato; perché l'ostinazione implica un eccesso di volontá, e qui è la volontá che manca. Perché la tristezza, come il

sonno e tutti gli stati mentali piú simili alla morte, esige un minimo sforzo, e consuma le energie della vita non come il lavoro ma come la ruggine. Oggi usa curare le malattie nervose con la quiete assoluta, ma vi sono malattie morali che solo il lavoro può guarire. Guy Maupassant, che a queste malattie doveva soccombere, scriveva al Flaubert, lagnandosi della vita e della sorte e degli uomini, « Bisogna lavorare »: gli rispondeva il Flaubert « bisogna lavorare piú che voi non usiate; mi comprendete, o giovane? Si finisce col provar gusto a sentirsi miserabili, e enormi sono le forze che si consumano in questa voluttá ».

Nei momenti d'ozio il fiele e l'aceto che abbiamo bevuti ci fan rigurgito in bocca; nei momenti d'ozio impariamo a rimasticar le foglie amare e a veder tutto giallo entro di noi, com'è la luce della nostra stanza, e tutto nero fuori di noi, com'è la tenebra della notte. Ogni rumore ci sembra ostile ed ogni silenzio indifferente. Facciamo la somma delle delusioni e la sottrazione delle speranze. Ad ogni cantonata della nostra via futura sospettiamo un agguato, sotto ogni ponte uno sfacelo. Diveniamo come quella donna, di cui parla il Ribot, la quale tutte le volte che usciva in istrada si domandava: « Cadrá qualcheduno da una finestra ai miei piedi? Sará un uomo o una donna? Questa persona avrá una ferita o morrá? Vi sará sangue sul marciapiede? Dovrò chiamare al soccorso, o fuggire, o dire una preghiera? Mi accuseranno di essere la causa di questo accidente? la mia innocenza verrá riconosciuta? » Quest'ozio torbido indaga tutte le possibilitá, e, se due o tre volte il caso peggiore si sará avverato, è probabile che la vittima cominci a meditare, come unica salvezza, il suicidio.

***

Noi siamo giunti, per una breve strada, dall'ozio mentale all'ozio morale. In veritá questo è l'ombra di quello. La monomania di noi stessi, il monologo senza tregua, in cui il nostro cervello è luce ed ombra, voce ed eco, domanda e risposta, ci rende inetti ad ascoltare

e ad intendere il prossimo nostro, inetti perciò a vivere da uomini in un mondo d'uomini. Avviene quasi che non piú noi siamo una parte dell'umanitá e della vita, ma che l'umanitá e la vita siano una parte di noi. Sforniti del potere della simpatia, riusciamo appena a comprendere noi stessi, e tutto ciò che circonda la nostra solitudine assume apparenza di sogno. Perciò in tanti drammi e romanzi moderni non vi è che un personaggio, il protagonista, l'autore, e tutti gli altri sono larve ed ombre: folletti e gnomi variopinti che popolano per un istante la grotta dello stregone.

Tutti i sentimenti elementari della vita sono, uno a uno, inghiottiti nell'abisso della solitudine morale; sparisce la pietá, poiché il bilancio dei nostri sentimenti non basta a noi stessi, e la pietá è un avanzo del nostro bilancio interno di cui facciamo dono agli altri. Ci ritiriamo entro un giardino chiuso, pur sentendo di non bastare a noi stessi. Diveniamo preda di una misantropia, ben diversamente ignobile dalla misantropia dei filosofi classici, i quali disdegnavano gli uomini perché si sentivano di essi migliori, mentre gli esteti moderni li fuggono perché ne han paura e li cercano perché ne hanno bisogno. Essi prendono dalla comunitá il peggio, la convivenza, lasciando la simpatia che è il meglio.

Essi odiano e dispregiano gli altri, deridono la vil plebe, la gran bestia, il volgo profano, meno per malvagitá che per impotenza, e carezzano l'illusione di navigare contro corrente solo perché han perduto la forza di remare e la loro barca, spezzato il timone, gira su sé medesima, parimenti incapace di seguire e di dominare i flutti della vita circostante. La negano perché non l'intendono, l'abborrono perché ne son fuori. Essi negano l'esistenza morale degli altri, allo stesso modo che la filosofia negò l'esistenza obiettiva di ciò che è fuori di noi il giorno dopo che fu convinta dell'impossibilitá di conoscerlo assolutamente. E, poiché le cose si vendicano contro quelli che le negano agendo su di essi loro malgrado, la vita trova impreparati questi solitarii, e li incalza e li urge, finch'essi soccombano o non vincano

quella triste vittoria che s'ottiene col sacrificio di tutte le idee che fan degna di viversi la vita.

La ragion teorica di Emanuele Kant negava la possibilitá di conoscere la sostanza delle cose: la ragion pratica l'affermava, necessitando alla vita sociale un fondamento assoluto ed una invariabile credenza nel fine delle azioni umane. Ma nei malati moderni nulla è piú relativo della morale e del dovere; poiché l'abitudine d'intrattenersi unicamente di sé stessi e con sé stessi sopprime la simpatia per il nostro simile e con essa atrofizza ogni facoltá di meditare sulle scambievoli relazioni tra l'uomo e l'uomo.

Il mondo non è per essi che un arsenale di sensazioni e d'emozioni; la vita non è che uno spettacolo. Somigliano a un leggendario Robinson Crusoe, relegato in un'isola selvaggia, immemore della patria e inconscio della possibilitá del ritorno, ignaro dell'esistenza di creature simili a lui. Tutta la sua esistenza sará dedicata alla contemplazione del cielo e del mare; egli si lascerá cadere in bocca le frutta mature — né triste né giocondo — e si specchierá nelle fontane, meravigliato del suo strano aspetto. Come i sentimenti e le passioni sorgono nel cuor nostro per l'attrito della convivenza e per l'urto di interessi e di desiderii opposti, tutta la sua vita spirituale sará limitata alla sensazione ed alla emozione, a turbamenti ed a velleitá, a risa epilettiche ed a pianti isterici. Gli esuli della vita moderna urtano col gomito il loro prossimo, e non s'accorgono che esiste: le larve del sogno ed i fatti della veglia si confondono nella loro memoria. Perciò chiedon tutto a sé stessi e fanno di sé stessi non giá il centro dell'universo, com'era nel virile egocentrismo leonardesco, ma il centro e la periferia, l'asse e la ruota, la base ed il culmine. Compiono sulla terra la parodia della Trinitá cristiana, che è padre e figlio, causa e sostanza nel medesimo tempo. E non hanno che un solo sentimento di qualche potenza: l'adorazione di sé medesimi. Hanno questo di diverso dal serpe dell'eternitá: che questo si morde la coda, ed essi se la baciano.

Divengono a poco a poco cinematografi di sensa-

zioni. Nei suoni, nei colori e nelle forme s'esauriscono tutte le loro possibilitá. L'alcool, l'oppio, l'haschisch, il sonno danno ad essi quel che non sanno cogliere nella realtá. Perciò la loro arte è nella ricerca dell'esteriore o nella ricerca dello straordinario: nella descrizione, nel paesaggio, nella sonoritá: ovvero nella creazione dell'imprevisto e del gigantesco assurdo: nei sonetti di Hérédia o nelle novelle di Edgardo Poe. L'anima e la vita di Cleopatra valgon meno dei canti sulla sua nave fuggiasca; le vittime del misterioso delitto di via Morgue contano ben poco di fronte al caso stupefacente che un orangoutang sia stato l'assassino. Il fatto bruto o la sensazione bruta. Angelo Conti non si rendeva ragione perché mai ad un grande poeta moderno riesca di cogliere cosí rapidamente l'anima delle cose, mentre l'anima umana gli resta impenetrabile; ma la veritá è che l'anima delle cose è una bella frase, la quale non indica se non l'animo del poeta o, a dir meglio, la sua sensibilitá, mentre l'anima umana è l'anima umana.

Cosí l'effetto diviene causa a sua volta. L'abitudine di ascoltare eccessivamente noi stessi ci rende sordi a ciò che avviene fuori di noi, e ci fa simili a un uomo vivente entro una campana che vibri senza tregua. E la sorditá alla vita esteriore acuisce e centuplica il desiderio di ascoltar noi stessi e di tutto cercare in noi stessi. Poiché quest'anima nostra è insaziabile, quando non troverá cibo fuori di sé, diverrá autofaga, e divorerá sé medesima. Incapace di trovare una meta da raggiungere, si ridurrá alla condizione del malato dantesco, che s'agita senza posa nelle angustie del suo giaciglio. Quanti malati di tal malore! quante attivitá sperperate senza conclusione! Pensate a una delle maníe piú comuni nella vita contemporanea: il viaggio. Si viaggiò prima per la necessitá economica di mutar residenza, poi per scambiare le merci, poi per apprendere. Oggi si viaggia per viaggiare, come si canta per cantare e si vive per vivere. È la corsa al piacere, com'è anche la corsa al dolore, poiché ogni acqua è buona per gl'infelici che han la botte delle Danaidi da colmare. Il dolore è interessante come il piacere; bisogna godere e soffrire; bisogna conquistar

donne e visitar contrade, bisogna tutto provare, tutto assaggiare; portare ogni coppa alle labbra, pungere con ogni punta la pelle. E, se siamo capaci di opinioni, è necessario anche passar per tutte le opinioni: divenire socialisti nella piazza e aristocratici in villa, panteisti dinanzi al mare e materialisti nella bettola, pagani fra le colonne del Partenone e cattolici nel chiostro del convento. Tolleriamo il peso di tutte le credenze, perché le larve non pesano sulla barca di Caronte; godiamo della nostra signoria su tutte le correnti, perché abbiamo la vertigine all'orlo dell'abisso.

L'abisso è l'azione. Dicevamo che la vita si vendica di chi la nega. È pur necessario agire qualche volta: allora la tromba del combattimento ci sorprende inermi. Gli uomini non son quelli che noi credevamo, non son quelli che noi fabbricavamo nelle nostre ampolle di parole: son migliori o peggiori, sono soprattutto piú vivi. I piú deboli soccomberanno all'urto inaspettato, e cercheranno uno scampo nell'ubbriachezza, nel manicomio, nella morte. I piú forti sceglieranno la via piú breve, qualunque essa sia, e risolveranno i conflitti con gli uomini e con le cose come Brenno risolveva gl'indugi delle trattative col peso della spada. Il cadavere o la belva. Usciti dall'ozio e dalla solitudine morale, il mondo ove si opera e si combatte ci apparirá un ospedale o una selva.

***

Tale è il malore che consuma le classi dirigenti di Francia e d'Italia, quantunque né in Francia né in Italia sia nato. Dicono che la piú antica immagine di siffatta fiacchezza mentale e morale sia Amleto, ed è vero forse. Nell'inferno dantesco Amleto sarebbe condannato non solo come matricida ma come neghittoso. Egli è un maníaco della solitudine; gli spettri della sua immaginazione vivono per lui una vita piú intensa delle persone che gli stanno intorno: egli non parla che a sé medesimo ed è giusto che fra tutte le sue parole abbiano conseguito piú vasta celebritá quelle del monologo ove si agita il dubbio divorante sulle ragioni dell'essere. Se

parla agli altri, veramente è come se parlasse a sé medesimo e nessuno lo intende. Perciò anche egli non intende nessuno, e, se uccide Polonio, egli stesso ne ignora la cagione; se abbandona Ofelia, egli non sa perché. L'iniquo dolore ch'egli diffonde intorno a sé medesimo quasi non lo commuove; egli ode solamente battere il suo cuore ed echeggiare le sue parole nel silenzio, né vede, quando ferisce e insulta, traboccare il sangue avvelenato dal cuore della fanciulla sventurata. Agisce perché deve agire, perché un'interna inquietudine lo spinge: e, s'egli fa il male, lo fa perché ignaro di quel che un atto o una parola possano sul prossimo suo, perché non sa che la spada ferisce e la parola uccide. Egli ha determinato di vendicare il padre ucciso; ma in luogo di eseguire un atto di giustizia necessario, compie non volendo molte iniquità superflue. E tanto pazzesco meditare e inutile volere non serve che ad una vasta rovina, nella quale innocenti e rei, offesi ed offensori, popolo e monarca vengono ciecamente travolti.

Tanta sublimitá d'arte è raggiunta, perché il poeta era conscio della gravitá del male, e nel creare parlava ad Amleto come un confessore ad un'anima in pena. Ma piú tardi il poeta e il malato sono una sola persona, un'unica sofferenza: Werther, Obermann, Renato, Childe Harold, Jacopo Ortis sono l'immagine del creatore in uno specchio. Comincia allora la malattia a diventar gradevole; le lacrime sono un balsamo sulla ferita; la parola è un lamento che consola. V'è giá in qualcuno un mal celato orgoglio che lo compensa della sventura, additandogliene la nobiltá. V'è giá qualcuno che, sapendosi debole e inetto a vivere, accusa gli uomini e il secolo della sua sventura, e sé medesimo glorifica perché dotato di cosí divina sensibilitá che le tristezze agli altri occulte si radunano nel suo cuore capace come i raggi d'un triste sole entro una conca d'acqua chiara.

E v'è qualcuno che, dalla solitudine ingannato sul valor della vita, lo esagera oltre misura e immagina conquiste ed opere che trascendono ogni potere umano. « L'armi, qua l'armi: io solo combatterò, procomberò sol io », grida il Leopardi dal suo selvaggio nido reca-

natese, e in quella istantanea follía si compendiano tutti i caratteri dell'individualismo nella malsana figura che assunse presso noi moderni. Parve un istante al Leopardi ch'egli da solo avesse la forza di redimere un popolo e di maturarne il destino, e simili a lui furono tutte le anime squilibrate dell'epoca le quali, non vivendo che di sé stesse, credevano la vita e le sue lente energie cedevoli come le immateriali forme dei sogni. E questo principalmente riprovavano i manzoniani e i neo-guelfi nei partigiani di Foscolo e di Mazzini: l'ambizione di far la storia con un tratto di penna o con un colpo di fucile e la cecità dinanzi alla provvidenziale gradualitá del divenire. Essi non dubitavano, dall'ombra e dal silenzio della biblioteca, che si potesse instaurare la felicitá e la giustizia montando sul ronzino di don Chisciotte e che fosse agevole cosa per l'umano Briareo stendere le sue cento braccia ad afferrar le nuvole.

E, come non v'è precipizio peggiore di quello ch'è vicino al folle volo del desiderio non infrenato, il primo contatto con la realtá li induceva nel piú inconsolabile pessimismo e nella piú scorante disperazione. Súbito dopo il trattato di Campoformio Jacopo Ortis rinuncia ad ogni speranza: i fatti grandi e piccoli della vita non sono ormai per lui che occasioni a vilipenderla e a nutrire il proposito della finale liberazione. « L'ho pur una volta afferrato pel collo » egli racconta « quel ribaldo contadinello che dava il guasto al nostro orto, tagliando e rompendo tutto quello che non poteva rubare ». Un altro uomo qualunque avrebbe punito con due scappellotti il mascalzoncello, per tornar subito dopo alla sua opera od al suo ozio: ma Jacopo Ortis incalza d'interrogazioni il colpevole, e indaga sul movente del reato. « Mi confessò che da piú settimane faceva quello sciagurato mestiere perché il fratello dell'ortolano aveva qualche mese addietro rubato un sacco di fave a suo padre — E tuo padre t'insegna a rubare? — In fede mia, signor mio, fanno tutti cosí — L'ho liberato; e scavalcando una siepe io gridava: Ecco la societá in miniatura: tutti cosí ».

La piaga è giá tale che un minimo contatto basta a farla sanguinare: un furto campestre — eppur ne dovette

patire qualcuno anche Orazio — assurge a simbolo della nequizia universale. Tuttavia quegli spiriti erano ancor consci della loro malattia; e riuscivano negl'istanti di luciditá a superarla; tanto è vero che la sola catastrofe logica di questa tragedia, il suicidio, era ben piú frequente fra i protagonisti che fra gli autori dei poemi e delle liriche romantiche. Ora siamo giunti un passo piú in lá: poiché la vita è diversa dal sogno, trascuriamo la vita e creiamone un'altra, dentro di noi, ad immagine del nostro sogno. Poiché non siamo buoni a vivere la vita da uomini, figuriamoci d'essere dei. Poiché fra gli uomini siamo schiavi, è meglio divenire imperatori delle ombre. Poiché non sappiamo giungere alla nozione del bene e del male, proclamiamo d'averla oltrepassata.

Io ricordo ancora una volta il D'Annunzio, perché la sua opera è veramente la piú meravigliosa confessione di questa malattia, giunta al suo stadio estremo; confessione involontaria ed incosciente, perché è propria delle malattie croniche la persuasione della sanitá, com'è proprio dell'estrema ubbriachezza l'illusione della ragionevolezza, ma non perciò meno efficace come arte, e meno lucida come dipintura di una maniera d'esistenza. Un giovane molto mio amico interpretò l'opera del D'Annunzio come la piú solenne manifestazione della rinata anima classica: io credo ch'egli errasse grandemente. Abbiamo anzi, in essa, il romanticismo giunto all'ultima sua crisi: se Shakespeare, immune dal male, lo additava con orrore nell'infelice principe di Danimarca, se Jacopo Ortis, non sapendo evitare l'abisso, pur lo sapeva guardare e ne fremeva di spavento, Claudio Cantelmo ha rinunciato ad ogni proposito di liberazione, ad ogni velleitá di combattimento. Egli è il rappresentante ideale della disoccupazione mentale e morale; solo che non ha piú la forza di osservarsi e di compiangersi. Egli s'adagia nel suo letto d'invalido, immaginando di sedere in un trono; della sua debolezza si fa un diadema, della sua servitú uno scettro. Incapace di amare una donna, indaga se non sia possibile amarne tre tutte insieme; inetto ad ogni opera virile, concepisce l'ardito proposito di generare il re di Roma. Non avendo mai operato nulla di giovevole per

sé o per gli altri e non sapendo come ammazzare il suo tempo, nutre nella solitudine il sentimento profondissimo della «progressiva e volontaria individuazione verso un ideal tipo latino». È simile al re da manicomio, che novera in ogni mattonella del pavimento una provincia del suo vasto impero; è simile al paralitico, che medita il giro del mondo in ottanta giorni fra l'uno e l'altro bracciuolo della sua poltrona. Forse v'è una speranza di guarigione; che fallisca la banca, ov'egli ha depositato le sostanze avite e ch'ei si trovi nella necessitá di cercarsi un impiego. Ma l'augurio è inumano, poiché egli cosí beatamente si gode delle sue vaste opere e dei suoi grandi pensieri. Chi avrebbe, senza rimorso, impedito all'imperator Domiziano l'innocente svago della caccia alle mosche?

* * *

Voi vedete a qual limite sia giunto il male. Se fosse d'un uomo, bisognerebbe disperare della sua vita: ma, poiché non è lecito credere che l'umanitá o la nostra patria perisca, è segno che la malattia perisce. Se perdurasse ancora, non piú sarebbe la malattia del secolo, ma dei secoli. Molti ne cercarono le cause nell'eccesso del lavoro; né errarono, poiché le acque di tutte le sorgenti affluiscono nell'oceano del dolore. Ma noi forse dicemmo veritá piú utile affermando la genesi dell'infelicitá nell'ozio, perché meglio giova cercar l'origine di un male in un male che nell'eccesso di un bene. E certo dicemmo una veritá, se per ozio s'intenda non il volgare non far nulla, ma lo sperpero di noi stessi, che segue al pensare inutili pensieri e all'acuire in noi stessi il becco e l'artiglio che ci dilanieranno. Se apprenderemo quanto cara costi la voluttá del dolore, se apprenderemo che ogni minuto è buono a qualcosa che non sia lo sgretolamento della nostra compattezza contro le difficoltá della vita, che ogni sforzo del nostro cervello può esser diretto verso un fine piú saggio che non sia la continuitá della tristezza e della cura, che infine v'è fuori di noi un mare piú vasto dell'interna fontana ove dí e notte ci rimiriamo, saremo migliori e piú forti. E la nostra nazione,

ove il male piú che altrove infierisce, sará migliore e piú grande.

Non vi sorprenda s'io parlo della nostra nazione piú volentieri che dell'universo uman genere. , da credere non meno ozioso che conquistar la terra ed il cielo nelle trecento pagine di un romanzo restaurare il regno di Saturno con l'abbondanza e la pace per tutti gli uomini, fra le trecento persone di un comizio. È anzi più umanitaria fra tutte le nazioni quella che persegue senza esitare la sua volontá, come è piú buon cittadino quegli che piú saggiamente provvede alle cose sue. Questo è l'individualismo romano e anglo-sassone; com'è l'individualismo delle decadenze quello che spinge ogni uomo a cercar tutte le leggi della vita in sé stesso. Noi abbiamo chiuso le finestre, e cerchiamo entro di noi l'azzurro e il sole. Abbiamo spodestato le idee di eternitá e di divinitá, e ci logoriamo tentando di agire come se fossimo eterni e divini. La meta dell'esistenza, l'ideale della volontá, il culmine dei pensieri, ch'eran prima creazioni collettive, creazioni di secoli e di popoli, di religioni e di storie, son fatte opera personale, che ognuno deve trarre dal suo poco o dal suo nulla. Vivevano in prima dell'ereditá dei maggiori e fondavano sulla speranza dei figli il compito della vita ed ora ciascuno se lo fabbrica sulle sue spalle, come fa la chiocciola della sua casa. E, poiché son pochi i giorni e le forze, ciascheduno le consuma nel tentar tutte le vie, e non giunge a percorrerne niuna, e restiamo fanciulli fino al limite della vecchiezza.

Ciascheduno deve foggiarsi la sua fede e la sua volontá per agire; deve battere sull'incudine del suo dolore gli strumenti della sua opera. Adusati a misurare il tempo nell'istante, poiché ci venne a mancare la misura dell'eternitá, noi giochiamo le nostre forze come chi non crede esauribili le ricchezze. La vita ci sembra infinita mentre abbiamo giorni e forze; poi ci sembra come un attimo, perché vivemmo sterilmente. Conoscemmo tutte le vie senza muoverci, assaggiammo tutti i calici senza bere. Collocammo la nostra mèta piú in lá dell'orizzonte, e trascurammo ciò che giaceva ai nostri piedi. Abbracciammo i colossi, nel sogno, e non riconoscemmo gli

uomini sulla nostra via; ci fornimmo d'ali immaginarie, e i nostri piedi sanguinarono sugli sterpi. Una temeraria fiducia s'alternò con lo sconforto piú vile; e la paura fu l'ombra dell'orgoglio.

Si comprenderá infine la bontá della moderazione. S'intenderá che il sole ci fa guardare, ma non si fa guardare. Fissi ad un violento barbaglio di desiderio, non scerniamo piú i colori delle cose; stanchi della mediocritá del cuore umano, abbiamo creato la morale eroica, che è come la stupiditá morale, perché non, intendendo le qualitá, giudica solo delle quantitá, e, insensibile al buono ed al malo, non riconosce che le grossolane categorie del grande e del piccolo. Si misurerá l'ideale al reale, che non è umiliarlo, ma fecondarlo. E la vita non sará un'eternitá né un istante; ma breve troppo per navigare non mirando a un porto, e lunga assai per pensare nel vero e operare nel bene.

Quando il sogno sará l'ombra della vita, com'oggi è la vita l'ombra del sogno, sapremo che la natura e la specie può mirare all'infinito e all'eterno, ma l'omo deve esser contento ad un compito cui basti la sua ora. La meta non sará piú lontana della sera, e la vecchiezza sará benvenuta, perché ci coglierá quando avremo compiuto la nostra giusta fatica. E chi avrá colto piú frutti che nella sua primavera non pensasse, ne avrá grande gioia, grande come la pena che ci assale oggi quando la canizie albeggia sul nostro capo, mentre ancora noi dubitiamo della via e la volontá ci vacilla nel cuore. Saremo sobrii e meditativi sull'alba per cantare il peana alla sera, e non faremo com'oggi, che il mattino è per i canti e la sera per il pianto. Faremo come i Romani, che compirono generazione per generazione una fatica lenta e tenace per celebrar la vittoria quando fu conseguita dopo sette secoli; non faremo come Alessandro che conquistò tutto l'orbe in un'ora e morí d'indigestione.

Il cuor nostro non sará insaziabile perché i cuori insaziabili divoreranno sé stessi. Non grideremo *sempre piú oltre!* perché l'onde si chiudano sul nostro capo che osò invano. Chi dunque raffigurò in Ulisse l'immagine ideale dell'avventuriero d'emozioni? Dicono Dante: ma Dante

non lo assolse dalla pena infernale sol perché non s'arrestò dinanzi al limite segnato, né pose ad esempio la sterile cupidigia di conoscenza che fece obliare al frodolento eroe e dolcezza di figlio e pietá del vecchio padre e il debito amore lo qual dovea Penelope far lieta. Notate l'insistere di un medesimo concetto: *lo debito amore* — *lo qual dovea.* — La nozione del dovere prevale in Ulisse morto sull'orgogliosa volontá di conoscere; ed egli condanna in cuor suo il folle volo che portò la doglia nelle sue case lontane ed a lui la perdizione e la morte.

Nessuno canterá dunque il savio Ulisse, il *vero* Ulisse? nessuno canterá la sua vecchiezza quale Tiresia gliela predice sulla bocca dell'Orco: « Tornerai in patria, e farai sante ecatombi, nell'ordin dovuto, agli dei immortali che abitano il vasto cielo. E, lontana dal mare, ti giungerá una morte cortese, che ti troverá estenuato da una serena vecchiezza, e i popoli saranno felici intorno a te » ? È breve dominio la rupestre Itaca, e vasti erano la terra ed il mare che il navigante conobbe: pure egli volle il ritorno. Divina era Circe, e Penelope donna mortale non piú giovane; pure egli pianse dieci anni la cara consorte. La giovinezza immortale gli prometteva Calipso, ed egli preferí incanutire, uomo in un mondo d'uomini. « E lontana dal mare ti giungerá una morte cortese, che ti troverá estenuato da serena vecchiezza, e i popoli saranno felici intorno a te. Questa, Ulisse, è la veritá ».

Sí, questa è la veritá : che nessuna Circe sorride come la tranquilla coscienza d'una vita utilmente vissuta, che nessuna immortalitá è piú dolce di quella che continua il sangue e l'opera nostra nei figli e nella patria, sia pur essa angusta come Itaca nutrice di capre. E piú grande è l'antico Ulisse di quello che cantano oggi: poiché questi seppe vincere le tempeste marine, e quegli domò anche i flutti del suo cuore, questi seppe navigare, e quegli seppe anche vivere. E, respinto l'ingannevole sogno di trionfar sulla natura vivendo per la eternitá, piú che le terre e i mari sconosciuti, volle sé medesimo scoprire, sé medesimo signoreggiare.

V'è un regno piú vasto di quel che noi stessi pos-

siamo in noi stessi conquistare? v'è meta piú lontana di quella ch'è segnata in fondo all'anima di ciascuno? È piú facile cosa vivere come un dio nel sogno, che vivere come un uomo nella vita; è piú facile cosa svellere una costellazione dal cielo come un grappolo da un tralcio che spezzar la catena che avvince la ragione all'istinto. Quello è solo progresso che aumenta il potere di conoscere e dominare sé medesimo. E colui che donerá alla sua patria un nuovo ordigno suscitatore di forze sconosciute e colui che scoprirá un metallo piú prezioso dell'oro le faranno un minor donativo di colui che le insegnerá a educar le generazioni secondo una equa e temperata nozione della vita e un alto concetto del tempo e delle forze che ci concesse la sorte, non perché le sperperassimo in una fatica piú trista dell'ozio né perché il volere naufragasse fra gli instabili flutti del desiderio.

Necessarie cose sono per la fortuna dei popoli i commerci e le arti, gli esèrciti ed i navigli, ma piú necessari sono gli uomini forti e savi. Se uomini siffatti saranno i reggitori d'Italia e i suoi poeti, allora l'Italia sará grande.

INDICE

BIBLIOTECA RARA

Testi e documenti di Letteratura d'Arte e di Storia

raccolti da ACHILLE PELLIZZARI

I criteri che informano questa importante raccolta furono ampiamente spiegati dall'insigne Studioso che la dirige, nell'Avvertenza da lui premessa al primo volumetto che noi ne pubblicammo. Riferiamo qui le parole con le quali egli stesso ne discorreva al pubblico:

« Accanto alle inezie onde gli spensierati si piacciono « di adornare le loro bacheche, son pur i fatti e le opere « degne di nota e di esame per gli indagatori delle vicende « antiche e recenti di nostra storia, per coloro ai quali « sembri necessario poggiare la valutazione e la critica « su quella documentazione storica che sola può porgere « agli studiosi gli elementi primi (sarebbe ozioso discu« tere se i piú o i men nobili) della conoscenza e del « giudizio. E una parte di codesti fatti e di codeste opere « o sono sfuggiti casualmente alle indagini dei ricerca« tori, o son presto caduti in un immeritato oblio, o « son tali che gli ideatori e i compilatori delle grandi « collezioni storiche e letterarie non sanno o non pos« sono accoglierli nelle loro sillogi monumentali. Ricer-

« carli, riporli in luce, illustrarli, restituirli insomma al « facile e libero uso degli studiosi, mi parve fosse im- « presa non inutile e non vile, purché uno spirito vigile « ed equanime attendesse ad evitare che la collezione « cosí ideata degenerasse da un lato in una incomposta « accozzaglia di materiale puramente erudito, e dall'al- « tro in una superficiale raccolta di aneddoti, forse pia- « cevoli, e di varietá sicuramente insignificanti ».

L'elenco dei volumetti giá pubblicati dimostra con quanta sapienza codesti criteri sieno stati tradotti in atto. Per l'ordinamento tipografico della Raccolta ci parve opportuno distribuire i volumetti in serie di venti ciascuno, dando per ogni serie un volume di « Indici » diligentemente compilati, in modo da rendere pratico e rapido a chiunque l'uso della Raccolta, che diverrá in breve uno dei piú notevoli strumenti di consultazione per gli studiosi.

Le penose condizioni del mercato librario ci hanno costretti ad aumentare i prezzi dei singoli volumetti, i quali, dal primo novembre 1919 in poi, costano L. 1,25 se scempi, e L. 2, o 3, o 4, se doppi, tripli o quadrupli, ecc. Tuttavia manteniamo gli abbonamenti a prezzi ridotti, per le serie complete, avvertendo che ogni serie conterrá venti volumetti semplici o un numero equivalente di volumi doppi, che si pubblicheranno all'incirca mensilmente, e verranno inviati a spese nostre ai signori abbonati. I quali avranno anche un notevole vantaggio sul prezzo della serie, che agli abbonati sará ceduta al prezzo di L. 18.

Si avverta anche che la tiratura della « Biblioteca rara » è limitata strettamente a 1100 copie, delle quali soltanto 1000 sono messe in commercio.

Per abbonarsi alla seconda serie, inviare cartolina

vaglia di L. 18 alla Societá Editrice Francesco Perrella, Galleria Principe di Napoli, n°. 16 — Napoli. *Possiamo preannunziare ch'essa conterrá volumi curati da Antonio Aliotta, da G. A. Borgese, da Filippo Crispolti, da Francesco Flamini, da Giuseppe Lesca, da Attilio Momigliano, da Achille Pellizzari, da Giovanni Rabizzani.*

Senza nostro impegno, e solo fino all'esaurimento dell'edizione, cediamo tutta la prima serie a coloro che si abbonino alla seconda, per lo stesso prezzo, di L. 18. *Chi ci invierá L. 36, sará abbonato a tutta la seconda serie, e riceverá immediatamente i venti numeri della prima.*